REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXIX * 1960 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

Le Triomphe des Vertus chrétiennes

Suite de huit tapisseries de Bruxelles du XVIe siècle

En mai 1959, la Société Nationale du Crédit à l'Industrie, sur le point de faire démolir son immeuble du Boulevard de Waterloo, confiait à nos Musées Royaux d'Art et d'Histoire le dépôt temporaire d'une suite de huit tapisseries bruxelloises de l'époque de la renaissance, qu'elle avait acquise à Londres en 1953. L'occasion s'offrait donc pour nous, tout-à-fait inattendue, non seulement de la présenter dans nos galeries d'exposition, mais aussi de l'examiner et de la faire connaître.

Cette tenture complète en huit pièces tissées de laine et de soie, est consacrée au Triomphe des Vertus chrétiennes théologales et cardinales. Elle semble avoir été ignorée des historiens de la tapisserie jusqu'à sa vente chez Christie le 10 décembre 1953 (1). Le catalogue de vente nous apprend qu'elle appartenait alors à une « Lady » et provenait de la collection de Sir Percy French, ancien Ambassadeur de Grande-Bretagne à St. Pétersbourg.

L'interprétation du sujet traité – glorification des Vertus sous la forme spectaculaire d'un cortège triomphal renouant avec les « triomphes » des empereurs et des généraux de la Rome antique – est singulièrement caractéristique de l'idéal humaniste et italianisant auquel obéit l'art flamand dès la première moitié du XVIe siècle. Chacune des jeunes femmes incarnant les Vertus trône sur un char de parade avec la majesté d'une déesse de l'Olympe. Des personnages l'escortent ou lui rendent hommage, des épisodes se déroulent autour d'elle, figures significatives ou faits édifiants empruntés aussi bien à la mythologie antique, à la Bible, à l'histoire ou à la philosophie. Des attributs, des emblèmes, des animaux symboliques, contribuent à souligner les caractères distinctifs de chaque vertu personnifiée et à corser au goût du temps le contenu idéologique de ces « triomphes » chrétiens.

---

(1) Catalogue of Fine English and French Furniture, Important Tapestries, Eastern Rugs and Carpets, which be sold at Auction by Christie, Manson and Woods, Ltd, 8 King Street, St James' London, S.W.1, on Thursday December 10, 1953. N° 113, p. 24, 2 pl.



Fig. 1 – Le Triomphe de la Vertu. – Tapisserie de Bruxelles.
Vers 1550-60.

Très différentes par leurs dimensions – la largeur varie de 2,65 m à 5,43 m, la hauteur de 3,47 à 3,68 m – les huit tapisseries sont pareillement encadrées d'une large bordure faite de feuillage, de fleurs et de fruits, ainsi que de légers motifs de ferronnerie dans les angles et au milieu de chacun des côtés. Le chêne, la vigne, les arbres de nos vergers, y entremêlent leurs feuilles aux fleurs des champs et des jardins – lis, marguerites, iris, pavots, roses, narcisses –, aux courges, aux nèfles, aux poires et aux pommes, aux grappes de raisin. Cette opulente bordure végétale court entre deux bandes étroites où serpente un rinceau de vigne.

Les compositions historiées ont chacune leur sujet bien défini par la figure de la grande triomphatrice – vertu divine ou vertu humaine – qui en est le point de mire et que son nom latin désigne, parfois dénaturé ou mal orthographié, comme le sont aussi les noms de quelques uns des personnages mythologiques ou historiques. Cette figure de proue donne en quelque sorte son titre à chacune des huit tapisseries que nous allons successivement examiner.

La Vertu (fig. 1). h. 3,55 m×l. 2,65 m.

En tête du cortège des trois vertus théologales et des quatre vertus cardinales doit manifestement prendre place la jeune femme assise sur une licorne en marche, que représente la plus étroite des tapisseries. Elle n'est pas la personnification d'une vertu particulière, mais de toutes les vertus confondues en une seule pour réaliser la perfection chrétienne. La glorification dont elle est l'objet est un hommage rendu à chacune d'elles et annonce le thème iconographique de l'ensemble.

A cette figure idéale, pétrie de toutes les vertus, il était naturel de donner pour monture l'animal symbolique par excellence de la chasteté dans l'art du moyen âge: la farouche licorne des Bestiaires, qui ne se laisse apprivoiser que dans le sein d'une vierge, et dont on a fait aussi de bonne heure l'image même du Christ dans les allégories du mystère de l'Incarnation ([1]).

La palme de la victoire à la main, un cordon de fleurs sur les cheveux, la virginale représentante des Vertus est survolée par deux angelots dont l'un effeuille des roses et dont l'autre se prépare à la couronner. Sa gloire est aussi proclamée par deux jeunes filles qui l'escortent, coiffées de laurier, une palme et une trompette thébaine dans les mains. Le mot TRIONFA, plus italien que latin, écrit au bas de leur tunique, précise leur rôle. Avec le mot VIRTVIT

([1]) Voir L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I, Paris 1955, pp. 89-90 et 105.

qui se lit sur le harnachement de la licorne et dont la désinence doit manifestement être rectifiée et complétée, il contribue à définir le sujet traité : Virtutis triumphus.

La Foi (Fig. 2). h. 3,60 m × l. 3,98 m.

La première des vertus théologales – FIDES – trône sur un char représenté de face. De la main droite elle soutient sur son genou le Livre des Saintes Ecritures, largement ouvert pour exprimer la diffusion de la doctrine du Christ dont se nourrit le croyant. De la main gauche elle tient à bras tendu le rameau fleuri d'Aaron, insigne de l'élection par Dieu du premier grand-prêtre de l'ancienne Loi (1). Ce rameau que Dieu fit miraculeusement fleurir parmi les douze rameaux secs des tribus d'Israël déposés par Moïse dans le Tabernacle (Nombres, XVII), est manifestement dans la main de la Foi l'emblème du divin sacerdoce dont St. Paul a dit: « Nul ne s'arroge à soi-même cet honneur, on y est appelé par Dieu, absolument comme Aaron » (Epître aux Hébreux, v, 4). Il est assez significatif que le rameau d'Aaron soit précisément tenu par la Foi au-dessus de la tête de l'apôtre qui écrivit ces mots.

Le char est conduit par les quatre Evangélistes, hérauts de la parole divine, représentés sous la forme de leurs habituels symboles Le lion (St. Marc) et le bœuf (St. Luc), attelés et harnachés, portent sur leur dos, le premier l'aigle (St. Jean) le second l'ange (St. Mathieu). Aux deux côtés de l'attelage qu'ils encadrent marchent Abraham et St. Pierre, personnifications historiques de la Foi (2). A gauche, le patriarche Abraham accompagné du petit Isaac portant le bois du bûcher et le pot à feu, lève son glaive haut vers le ciel, geste par lequel il affirme son obéissance absolue à la volonté de Dieu qui lui ordonne pour l'éprouver de sacrifier son fils unique. Sa présence est un rappel des paroles de St. Paul: « Ainsi Abraham crut-il en Dieu, et ce lui fut compté comme justice. Comprenez-le donc: ceux qui se réclament de la foi, ce sont eux les fils d'Abraham » (Ep. aux Galates, III, 6, 7).

La force d'âme du patriarche habite aussi la figure anonyme d'un guerrier qui le suit, casqué, lance à la main, stoïquement debout en dépit des deux lames lui transperçant le flanc (3). Ce représentant de la foi militante, ne

(1) L. Réau, *op. cit.*, t. II, 1. Paris 1956, p. 215.
(2) X. Barbier de Montault. *Traité d'iconographie chrétienne.* Paris 1890, t. I, p. 195.
(3) Ces deux lames ne se voient plus aujourd'hui. Elles ont été supprimées par un restaurateur qui n'a pas compris le motif. L'une passait sur le haut du baudrier, l'autre devant le poignet du soldat. Toutes deux sont parfaitement distinctes sur une ancienne photographie de la tapisserie conservée à la photothèque des A.C.L. à Bruxelles (Nég. 13.900 A).



Fig. 2 – Le Triomphe de la Foi. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1550-60.

serait-il pas Judas Maccabée, le dernier grand chef de la nation juive qu'il délivra du joug d'Antiochus d'Epiphane, et dont le moyen âge a fait, en reconnaissance de ses victoires sur les ennemis d'Israël, l'un des trois Preux de l'Ancien Testament? Les lames enfoncées dans sa chair peuvent aussi bien symboliser son endurance et son invincibilité que rappeler le martyre de toutes les victimes des persécutions juives. Cette identification est d'autant plus défendable que Judas Maccabée, cette fois désigné par son nom, figure à la même place, derrière Abraham, sur une tapisserie de Bruxelles dont la nôtre semble dériver, qui représente aussi le Triomphe de la Foi (fig. 10).

Du même côté se déroule à l'arrière-plan l'épisode biblique du Passage de la Mer Rouge, éclatante manifestation de l'intervention divine, qui suscita chez les Hébreux, miraculeusement délivrés de l'oppression égyptienne, une ardente foi en Dieu (Exode, XIV-XV). Debout au pied d'un rocher, Moïse a levé son bâton de thaumaturge et commande à la mer. Obéissante, celle-ci s'est ouverte pour laisser passer à pieds secs les Israélites, mais déjà se referme pour engloutir leurs poursuivants. Le pharaon et ses cavaliers se débattent au milieu des flots qui bientôt vont les submerger et anéantir l'armée égyptienne. Auprès de Moïse se tient Aaron, reconnaissable à sa tiare de grand-prêtre, tandis que derrière eux s'engagent sous un tunnel de roches les derniers Hébreux de la caravane qui poursuit au loin sa marche.

A droite de la tapisserie, fait pendant à Abraham en tête du char triomphal, le premier chef suprême de l'Eglise romaine, gardienne séculaire de la foi catholique. St. Pierre – PETRVS – tient en main le livre de la doctrine évangélique et la clef qui symbolise le pouvoir spirituel, dont Dieu l'a investi, d'ouvrir et de fermer aux fidèles le royaume des cieux. A demi dissimulé derrière le Prince des Apôtres, St. Paul – PAVLVS –, le second chef du Collège apostolique, est figuré, la main droite levée, la bouche entr'ouverte, comme il convient à l'éloquent prédicateur qui enseigne au monde la parole du Christ.

Derrière les deux apôtres, un épisode assez énigmatique anime le paysage d'arrière-plan. Un guerrier agenouillé devant les tentes d'un camp, les bras levés dans le geste de la prière, semble invoquer le ciel, tandis que les corps de deux soldats morts gisent à ses pieds. Aucun nom ni attribut n'aide à définir le sujet. Par bonheur la même scène figure au même endroit, mais avec des détails significatifs et des inscriptions, sur la tapisserie de Bruxelles déjà mentionnée qui représente aussi le Triomphe de la Foi (fig. 10). Le guerrier à genoux y porte le nom de Charlemagne, et les soldats abattus ceux de Roland et d'Olivier. Par conséquent nous sommes autorisés à reconnaître aussi dans le groupe anonyme de notre tapisserie les mêmes héros de l'épopée

carolingienne immortalisée par la Chanson de Roland: les deux jeunes chevaliers français qui trouvèrent une mort heroïque au défilé de Roncevaux dans un combat d'arrière-garde, et l'empereur Charlemagne mis en présence de leurs corps avant de poursuivre les Sarrazins et de les tailler en pièces. Tous sont de fidèles serviteurs de Dieu dont la place est très indiquée dans l'entourage du char triomphal de la Foi. N'oublions pas que le moyen âge a fait de Charlemagne l'un des trois Preux chrétiens.

L'ESPÉRANCE (Fig. 3). H. 3,47 m×L. 5.43 m.

SPES, l'Espérance, est assise de profil sur un char amphibie qui roule vers la droite dans les eaux basses d'un rivage marin, mais qui peut aussi voguer sur les flots, car son avant se relève en proue comme la carène d'un navire. La deuxième des vertus théologales compte en effet le navire parmi ses attributs. Son rôle n'est-il pas de conduire le chrétien sur la mer périlleuse de ce monde, et de le faire aborder aux rives éternelles, dans la céleste patrie où il trouvera sa récompense? ([1]).

La main droite levée dans un geste d'invocation, l'Espérance contemple le ciel auquel elle aspire. De la main gauche elle tient une faucille, attribut qui symbolise l'espoir dans les moissons futures, c'est à dire pour le fidèle la récolte au royaume des cieux de ce qu'il aura semé sur terre ([2]).

Aux pieds de la jeune femme, se dresse à l'avant du char sur un bûcher en flammes, l'oiseau symbolique d'éternité et de résurrection, le fabuleux phénix qui renaît de ses propres cendres et se recrée sans cesse. Ainsi en est-il de l'immortelle espérance dont il est un attribut parlant ([3]).

Le char de « Spes » est tiré par deux hommes chargés de chaînes, qui marchent les pieds dans l'eau et qui prient avec ferveur, mains jointes ou tendues vers le ciel en un geste d'ardente supplication. Manifestement ils représentent les âmes retenues captives sur cette terre et leurs aspirations au bonheur éternel.

A gauche de la composition, deux héros bibliques agenouillés sur le rivage, rendent hommage du geste et du regard à la divine Espérance qui déjà s'exprimait par eux sous l'ancienne Loi. Au premier plan le roi David – DAVIT –,

([1]) X. BARBIER DE MONTAULT, *op. cit.*, t. I, p. 200.
E. MÂLE. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 2[e] éd., Paris 1922, pp. 312-13.
([2]) E. MÂLE, *ibid.*
([3]) L. RÉAU, *op. cit.*, t. I, pp. 96 et s.
X. BARBIER DE MONTAULT, *op. cit.*, t. I, pp. 199-200.

Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 3 – Le Triomphe de l'Espérance. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1550-60.

ancêtre direct et préfigure du Rédempteur, couronne au front et harpe à la main, est figuré comme le « Royal Psalmiste », auteur et chantre des cantiques d'Israël qui annoncent l'ère du Messie et laissent entrevoir le salut de l'humanité par la venue d'un descendant privilégié de David ([1]).

Bien qu'elle ne porte pas de nom, la jeune femme couronnée, à genoux près de David, est identifiée par celui du vieillard en bonnet juif – MARDOCEVS – qui l'accompagne. Il s'agit d'Esther, la touchante héroïne juive de la Bible, qui sur les instances de son tuteur Mardochée, intercéda auprès de son époux le roi Assuérus en faveur de ses compatriotes menacés d'extermination, et obtint de lui la révocation d'un édit de mort promulgué par le grand vizir Aman. Libératrice de son peuple, Esther est devenue dans l'art chrétien l'une des préfigures de la Vierge Marie. Son intervention auprès du roi est l'image anticipée de l'intercession de Marie auprès du Sauveur le jour du Jugement ([2]). Sa présence au triomphe de l'Espérance exprime donc l'espoir des hommes en la céleste Médiatrice pour obtenir grâce et salut.

Les épisodes empruntés à l'histoire biblique de Jonas qui animent de droite à gauche l'arrière-plan de la composition, ont aussi la valeur d'une promesse d'espérance pour le pécheur repentant. Sur mer la tempête fait rage, envoyée par Dieu pour punir le désobéissant Jonas qui venait de s'embarquer à destination de Tarsis afin de se soustraire à la mission que Dieu lui avait confiée auprès de la population corrompue de Ninive. Sous le souffle impétueux des Vents – grosses têtes joufflues associées à d'épais nuages – le navire portant le rebelle risque de se briser sur les récifs. Reconnu coupable d'avoir déclenché la colère divine, Jonas se fait jeter à la mer par ses compagnons; sacrifice expiatoire qui apaise la fureur des flots et mérite au prophète son salut. Nous voyons successivement Jonas lancé par dessus bord, happé par l'énorme poisson que Dieu a envoyé pour l'engloutir et dans les entrailles duquel il demeure trois jours et trois nuits à prier et à faire pénitence, enfin rejeté par la baleine et prenant pied sur le rivage, les mains et les yeux levés vers le ciel en un élan de gratitude. Préfigure de la Résurrection du Christ – qui comme lui revient à la lumière après trois jours passés dans les ténèbres ([3]) – Jonas symbolise aussi dans l'art chrétien la résurrection des fidèles et la confiance

---

([1]) Au sujet de l'interprétation messianique des Psaumes, voir L. RÉAU, *op. cit.*, t. II, 1, p. 282.

([2]) L. RÉAU, *op. cit.*, t. II, 1, p. 336.

([3]) « De même, en effet, que Jonas fut dans le ventre du monstre marin durant trois jours et trois nuits, de même le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre durant trois jours et trois nuits ». (Evangile St Matthieu, XII, 40).

en l'infinie bonté de Dieu (1). L'idée prédominante du Salut est clairement soulignée sur la tapisserie par la figure d'un naufragé, couché à plat ventre sur un radeau de fortune, qui flotte entre le scène où la baleine engloutit le prophète et celle où elle le dégorge. Image parlante de l'homme en perdition, qu'était Jonas, et de la « planche de salut » que Dieu apitoyé lui envoie.

Dans le récit biblique la miséricorde divine se manifeste, non pas seulement envers Jonas, mais aussi envers la population repentante de Ninive, la grande ville pécheresse menacée des pires châtiments. C'est elle sans doute dont les maisons et les tours se profilent dans le lointain (à gauche), en rappel de la sollicitude de Dieu à son égard après sa conversion (Jonas, III).

De prime abord on pourrait être porté à voir aussi une allusion au repentir des Ninivites et de leur roi dans le personnage en prière, mains jointes et tendues vers le ciel, agenouillé au sommet du promontoire escarpé qui domine la mer et la ville de Ninive à gauche de la composition. Il est cependant étranger à l'histoire de Jonas, mais appartient comme lui à l'Ancien Testament. C'est le Gédéon du Livre des Juges, provocateur et témoin du Miracle de la Toison par lequel Dieu parvint à vaincre l'incrédulité du chef d'Israël en la mission divine qui lui a été confiée (Juges, VI, 36-40). La toison de bélier, sur laquelle, à la demande de Gédéon, Dieu fera descendre du ciel une rosée nocturne sans que la terre soit mouillée alentour, n'est pas étendue sur le sol comme elle devrait normalement l'être. Par confusion sans doute avec la toison d'or mythologique que le roi de Colchide Aeétès avait suspendue à un chêne dans un bois sacré (2) et qui fut l'enjeu de l'expédition des Argonautes conduite par Jason, elle est jetée sur la branche basse d'un arbre et rappelle par sa retombée l'emblème de l'Ordre de la Toison d'Or qu'elle devint au XVe siècle (3). Devant elle Gédéon, figuré en chevalier, l'épée à la ceinture, a mis le genou au sol et sollicite de Dieu le miracle de la rosée. A ses pieds un casque et un bouclier annoncent les combats qu'il va livrer victorieusement pour la délivrance d'Israël. La prière adressée au ciel par le héros biblique est celle d'un homme qui attend et espère de la volonté divine le signe sur-

---

(1) L. Réau, *op. cit.*, t. II, 1, pp. 410 et s.
(2) P. Grimal. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951, p. 14, s.v. Aeétès.
(3) N'oublions pas que les ducs de Bourgogne avaient tout d'abord choisi la toison de Jason comme emblème de l'Ordre de la Toison d'Or, mais lui substituèrent celle de Gédéon pour des raisons de convenance religieuse (voir L. Réau, *op. cit.*, t. II, 1, p. 232). Il ne s'agit certainement pas de la toison de Jason sur notre tapisserie, aucun épisode ou personnage mythologique n'intervenant dans l'iconographie des trois compositions consacrées aux vertus théologales. Au surplus, Gédéon figure aussi, mais au premier plan, dans une tapisserie de Bruxelles à peu près contemporaine de la nôtre, qui représente aussi le triomphe de l'Espérance (fig. 9).

naturel lui confirmant sa vocation. D'autre part, la toison de Gédéon était considérée au moyen âge comme une image de la Mère immaculée du Sauveur; la rosée que Dieu fit tomber sur elle en laissant sèche la terre alentour, préfigurait déjà pour Honorius d'Autun l'opération du Saint-Esprit qui féconde miraculeusement la Vierge Marie tout en gardant intacte sa virginité (1). Dans l'art typologique de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'épisode de la Toison fait d'habitude pendant à l'Annonciation à la Vierge. Il évoque donc sur notre tapisserie le plus grand message d'espérance qui fut jamais donné aux hommes par l'Incarnation du Christ.

La Charité (Fig. 4). h. 3,67 m × l. 4,03 m.

Une couronne sur les cheveux, car elle est reine parmi les vertus divines, CHARITAS trône sur un char roulant vers la gauche. L'amour dont elle brûle pour Dieu et pour l'humanité s'exprime par le cœur qu'elle tient dans la main gauche et par le soleil rayonnant vers lequel elle tend l'autre main et lève le regard. A ses pieds, le symbolique pélican des Bestiaires s'ouvre la poitrine à coups de bec afin de nourrir ses petits; image de Jésus qui a versé son sang pour le Salut des hommes, il est à la fois emblème de la Rédemption et emblème de la Charité (2).

Le char est tiré par deux chevaux que montent deux personnages de l'Ancien Testament. L'un – IVDAS MACHABEVS – est Judas Maccabée, le dernier grand chef de la nation juive, à qui ses brillants succès militaires remportés sur les ennemis d'Israël valurent d'être choisi au moyen âge pour représenter parmi les Neuf Preux, héros de tous les temps, l'un des trois preux du judaïsme. Coiffé d'une couronne enturbannée comme celle d'un mage d'Orient, la lance du guerrier sur l'épaule, il porte au bras gauche un grand bouclier orné des « trois corbeaux passants » dont on a fait dans l'iconographie chrétienne ses armoiries distinctives (3). Sa présence au triomphe de la Charité s'explique moins cependant par les exploits qu'il accomplit pour délivrer les Juifs du joug de leur persécuteur Antiochus d'Epiphane et conquérir pour eux la liberté religieuse, que par le sacrifice expiatoire qu'il ordonna après une bataille pour racheter les fautes des soldats morts en état de péché et pour assurer leur résurrection (2e livre des Maccabées, xii, 38-46). Acte noble et généreux par

(1) L. Réau, *op. cit.*, i. II, 1, pp. 231-32.
(2) L. Réau, *op. cit.*, t. I, p. 94.
(3) X. Barbier de Montault, *op. cit.*, t. I, p. 268.



Fig. 4 – Le Triomphe de la Charité. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1550-60.

lequel Judas Maccabée institue le culte des morts et affirme sa foi en l'efficacité de la prière des vivants à l'intention des défunts ([1]).

La jeune femme couronnée qui monte le second cheval compte aussi parmi les héros de l'Ancien Testament. Le nom qui la désigne – HESIER –, énigmatique de prime abord, doit manifestement être rectifié en celui d'Esther ([2]). De même que son compagnon Judas Maccabée fut introduit au moyen âge dans le cycle des Neuf Preux, Esther le fut dans celui des Neuf Preuses. Son intervention auprès de son époux le roi Assuérus en faveur du peuple juif menacé d'extermination est considérée dans l'art chrétien, nous l'avons vu, comme l'emblème de l'intercession de la Vierge Marie auprès de son Fils le jour du Jugement ([3]). La grâce qu'elle obtient pour ses compatriotes, Esther l'annonce pour le genre humain. En tête du char de la Charité chrétienne, elle est donc en quelque sorte l'image de la Vierge médiatrice par l'entremise de qui s'exerce la miséricorde divine.

Sous les roues le char écrase les ennemis de la charité représentés par deux hommes dont l'un – NERO – est le cruel empereur Neron. Sans doute faut-il voir aussi une allusion au triomphe du bien sur le mal dans les petites scènes sculptées sur le parement du char; après avoir abattu un dangereux adversaire, deux justes recoivent d'un ange la couronne qui récompense les vainqueurs ou les élus.

A l'arrière plan de la composition d'autres sujets animent le paysage. A gauche, au sommet d'un monticule, est représenté le Sacrifice d'Isaac. Obéissant à l'ordre du Seigneur qui veut le mettre à l'épreuve, Abraham, le bras levé et armé du glaive, s'apprête à égorger son fils agenouillé sur le bûcher. Dans l'art chrétien cet épisode biblique est aussi bien la préfigure de l'immolation de Dieu le Fils par Dieu le Père pour le salut de l'humanité, que celle du Sacrifice non sanglant de l'Eucharistie ([4]). Il est assez naturel que l'acte suprême de l'amour divin soit évoqué dans un hommage à la vertu qui, selon St. Jean, s'identifie à Dieu: « Deus charitas est ». (1. Ep. IV, 8).

Quant à la troupe serrée de cavaliers armés de lances, qui se pressent autour d'un étendard derrière le char de Charitas, sans doute figure-t-elle l'armée innombrable des serviteurs et des soldats de cette vertu militante.

([1]) L. Réau, *op. cit.*, t. II, 1, p. 304.
([2]) Il suffit pour rétablir le nom phonétiquement de retracer le petit trait horizontal du T.
([3]) Voir plus haut, p. 11.
([4]) L. Réau, *op. cit.*, t. II, 1, p. 135.



Fig. 5 – Le Triomphe de la Justice. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1550-60.

La Justice (Fig. 5). h. 3,68 m×l. 5.28 m.

Reine des vertus cardinales, la Justice trône en souveraine, la couronne au front, sur un char se dirigeant vers la gauche. D'une main elle tient la balance symbolique du jugement équitable avec laquelle elle pèse les bonnes et les mauvaises raisons des hommes, et en même temps elle brandit une épée, attribut de son pouvoir exécutif qui est de châtier les coupables et d'assurer par la menace le respect des sentences. Son nom IVSTIA (Justitia) se lit sur la lame du glaive. L'autre main – la droite –, tendue en avant dans le geste de la condamnation, est touchée par la pointe d'une seconde épée qui semble descendre du ciel et sur laquelle son regard se porte avec une gravité mêlée d'effroi. On ne pourrait plus clairement exprimer le caractère sacré du pouvoir redoutable accordé à la justice humaine. Cette seconde épée est en effet l'épée de Dieu, Juge des juges. Emile Mâle en a trouvé la preuve indiscutable dans les deux premiers vers d'une inscription qui accompagne une figure de la Justice semblablement pourvue de deux épées, dans un manuscrit enluminé pour le duc de Nemours vers 1470:

« L'espée du Souverain Juge
Est dessus cil qui autrui juge » [1].

L'attention sans relâche que réclame l'exercice de la justice est rappelée par la grue se dressant en vigie à l'avant du char et tenant dans sa patte levée une pierre dont la chute l'éveillerait si elle venait à s'endormir; symbole expressif de la vigilance, qui a passé dans l'héraldique [2].

Le char est conduit par deux licornes que montent deux personnages bibliques désignés par leur nom: SARA et IOSEPH. Manifestement ceux-ci sont à interpréter comme des préfigures, l'une mariale, l'autre christologique. Parce qu'elle conçut son fils Isaac contre toute attente, par la volonté de Dieu, Sara, femme d'Abraham, est une figure bien connue de la Vierge Marie [3]. D'autre part, le patriarche Joseph, fils de Jacob, dont la vie entière annonce les principaux faits de la vie du Sauveur, est considéré comme la huitième figure du Christ [4]. Leur commune présence à la tête du char de la Justice a donc une signification très haute. Elle est une allusion non seulement à la justice mais à la miséricorde divine, non seulement au Souverain Juge des

---

(1) E. Mâle, *op. cit.*, p. 314, fig. 169.
(2) L. Réau, *op. cit.*, t. I, p. 105.
(3) X. Barbier de Montault, *op. cit.*, t. II, p. 199.
(4) Ibid., pp. 55-56. L. Réau, *op. cit.*, t. II, pp. 156-157.

hommes, mais aussi à la céleste avocate qui intercède auprès de lui pour le pardon des pécheurs.

Les deux licornes que chevauchent Joseph et Sara contribuent à renforcer ce parallélisme typologique. Symbole de la chasteté, le licorne est la monture qui convient entre toutes à la représentante de la Vierge des vierges. Figure du Christ incarné [1], elle aide à reconnaître l'image du Sauveur dans le patriarche Joseph qui fait corps avec elle. Sous les licornes qui le piétinent, un souverain couronné, renversé sur le sol, est sur le point d'être broyé par les roues du char triomphal. Il s'agit évidemment de la figure d'un vice vaincu par la Justice. D'habitude celle-ci foule aux pieds son plus grand ennemi Néron, personnification de l'iniquité [2]. Sans doute en est-il de même ici, bien que le nom du cruel empereur soit très altéré et devenu NARIS.

A l'antiquité romaine d'autres emprunts encore sont faits. Tout d'abord la figure du guerrier dénommé SCIPIO qui semble courir au combat à l'avant du char, la lance à la main, le bouclier à tête de méduse au bras. Scipion l'Africain, le glorieux capitaine qui mit fin à la seconde guerre punique et obtint le triomphe, compte au nombre des hommes illustres de tous les temps que la renaissance associe volontiers aux figures des Vertus, même s'ils sont loin d'être irréprochables. Il est en quelque sorte ici l'incarnation de la force invincible et triomphante de la Justice. Un autre exemple en est offert par l'une des tapisseries de la célèbre suite bruxelloise des « Honneurs » dont les cartons sont attribués à Bernard van Orley (Madrid, Patrimoine national). Tandis que nous y retrouvons, accroupi et enchaîné au pied du trône de la Justice le Néron que celle-ci écrase sous son char dans notre pièce, Scipion est debout à côté du trône, tenant un pan de la draperie du dais [3].

A droite de la composition, le premier plan est animé par un épisode légendaire de l'histoire romaine, épisode que la Légende dorée a popularisé au moyen âge: la Justice de l'empereur Trajan, exemple bien connu d'illustration narrative de la vertu d'équité [4]. Passant au galop dans une rue de

---

(1) Voir plus haut, p. 5.
(2) E. MÂLE, *op. cit.*, p. 336.
(3) CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN. *Tapices de la Corona de España.* Madrid 1903, vol. I, pl. 40.
(4) X. BARBIER DE MONTAULT, *op. cit.*, t. II, p. 80. L. RÉAU, *op. cit.*, t. I, p. 164.
La « Justice de Trajan » s'associe à la « Justice d'Herkenbald » sur la célèbre tapisserie tournaisienne du Musée historique de Berne donnée à la Cathédrale de Lausanne par l'évêque Georges de Saluces (†1461), tapisserie qui conserve le souvenir de peintures exécutées par Rogier van der Weyden pour l'Hôtel de Ville de Bruxelles (H. GÖBEL. *Wandteppiche. Die Niederlande.* Leipzig 1923, pl. 210). Le même épisode figure sur une tapisserie bruxelloise des environs de 1530 qui représente le Triomphe de Trajan (Ibid., pl. 377).

Rome, le fils de Trajan a écrasé le fils d'une veuve; celle-ci va se jeter aux pieds de l'empereur qui lui fait rendre justice en lui donnant son propre fils. Le moment représenté est celui où la veuve, agenouillée auprès du cadavre de son enfant, lève des mains suppliantes vers Trajan – TROIANVS – qui écoute ses lamentations, debout, le sceptre à la main, le front ceint de la couronne impériale.

Derrière cet épisode anecdotique et le char de la Justice, un groupe de guerriers casqués se presse au second plan, conduit par un cavalier dont le bouclier porte le mot FABRI. Il s'agit manifestement de Caius Fabricius surnommé Luscinus, Romain plébéien de vieille roche, qui fut deux fois consul – en 282 et en 278 –, remporta de brillants succès militaires et diplomatiques, et se distingua en toute circonstance par ses hautes vertus de droiture, d'intégrité, et de complet désintéressement (1). Non seulement il refusait tout présent et ne garda rien pour lui-même de l'énorme butin de guerre qu'il rapporta de ses victoires, mais il suscita par sa grandeur d'âme l'admiration du roi d'Epire Pyrrhus en guerre avec les Romains, rejetant par exemple les offres séduisantes que lui faisait ce prince pour l'attacher à sa personne, ou lui dénonçant la perfidie du propre médecin du roi qui proposait à Fabricius d'empoisonner son maître (2). A juste titre Dante lui rend cet hommage par la bouche de Hugues Capet dans le vingtième Chant du Purgatoire:.... « O bon Fabricius – Tu préféras l'honneur, avec la pauvreté – A la fortune, au prix du déshonneur » (3). Cet homme incorruptible et d'une inflexible honnêteté méritait de participer au triomphe de la Justice.

L'iconographie de la tapisserie compte encore à son actif la figuration du Déluge dans le paysage de fond. Tandis que les eaux portant l'arche de Noé montent de partout et cernent les remparts d'une ville, quelques habitants cherchent refuge et salut dans la montagne; les uns, agenouillés sur une éminence, tendent des mains suppliantes vers le ciel; les autres s'enfuient au galop de leurs chevaux. Manifestation d'une sentence rendue par le Seigneur pour punir les hommes de leur perversité croissante et sauver la famille du seul juste d'entre eux, le Déluge de la Génèse apparaît ici comme une évocation de la Justice suprême devant laquelle tout homme est appelé à comparaître pour recevoir le châtiment de ses fautes ou la vie éternelle promise aux élus.

---

(1) PAULY WISSOWA. *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. VI. Stuttgart 1909, col. 1931 et s.

(2) PLUTARQUE. *Les Vies des Hommes illustres. Pyrrhus*, chap. XXIII à XXV. Trad. française par Ricard, t. I. Paris 1868, pp. 485 et s.

(3) DANTE. *La Divine Comédie.* Trad. par H. Longnon. Classiques Garnier, Paris 1938, p. 307.



Fig. 6 – Le Triomphe de la Force. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1550-60.

La Force (Fig. 6) h. 3,63 m×l. 4,62 m.

Deux lions, emblèmes par excellence de la force et du courage, tirent vers la gauche le char sur lequel FORTITVDO est assise. Du bras droit la jeune femme soutient une colonne renversée, rappel des deux colonnes que Samson ébranla pour faire écrouler l'édifice où festoyaient les Philistins (Juges, XVI, 25-30) (1). De la main gauche elle étrangle un griffon, incarnation du démon dont elle est victorieuse. A ses pieds un aigle, dressé à l'avant du char dont il étreint le palonnier de ses serres robustes, est une autre image significative de puissance et de vigueur.

Les lions sont montés par deux personnages qui appartiennent, l'un à la mythologie grecque, l'autre à l'histoire romaine, et qui se sont distingués par leur énergie morale ou par leur bravoure. D'une part, il s'agit de Sinopé – CINOPE –, l'héroïne éponyme de la ville de ce nom sur la côte asiatique du Pont-Euxin. Selon la légende Zeus s'en était épris et avait fait le serment de lui accorder ce qu'elle souhaiterait. La jeune fille osa lui demander de respecter sa virginité, ce qu'il dut faire étant lié par sa parole. Elle tint plus tard à Apollon ainsi qu'au dieu-fleuve Halys le même ferme langage, et « elle ne permit à aucun mortel de prendre ce que les dieux n'avaient pu obtenir » (2).

Le compagnon de Sinopé, un guerrier casqué – DENTAT –, est l'« Achille romain » Siccius Dentatus (Lucius), célèbre par ses nombreux traits de bravoure et par sa lutte contre la tyrannie des décemvirs qui finirent par le faire assassiner (450 av. J.C.). Au dire de Pline qui rend un éclatant hommage à sa témérité (3), il avait combattu dans cent vingt batailles, reçu quarante cinq blessures – toutes par devant, aucune par derrière –, abattu huit ennemis en combat singulier, participé au triomphe de neuf généraux dont il avait en grande partie assuré le succès. Elu tribun de la plèbe en 454 il eut la courageuse audace d'accuser et de faire condamner le consul sortant Romilius. Le faisceau de piques qu'il porte sur l'épaule droite, et les trois couronnes enfilées en bracelet sur son bras gauche, sont sans doute une allusion aux dix-huit piques et aux vingt-six couronnes mentionnées par Pline, qu'il reçut entre autres dons comme butin de guerre.

---

(1) L. Réau, *op. cit.*, t. II, 1, p. 237.
(2) P. Grimal, *op. cit.*, p. 424, s.v. Sinopé.
(3) Pline. *Histoire naturelle*, livre VII, 28.
Trad. par M.E. Littré, t. I. Paris 1851, p. 295

A droite de la tapisserie, d'autres personnages d'une exceptionnelle endurance escortent le char de la Force. Au premier plan un rude guerrier, le genou au sol, les flancs percés de deux flèches, d'une pique et d'un glaive, est identifié par le nom quelque peu dénaturé – SCENA – que porte son bouclier. Il s'agit de l'invincible Caenée de la mythologie grecque, qui sous le nom de Caenis fut d'abord une femme, fille du Lapithe Elatos. Aimée par Poseidon elle obtint du dieu le privilège d'être transformée en un homme invulnérable. Celui-ci participa brillamment à la lutte contre les Centaures, qui, ne pouvant le tuer, l'ensevelirent sous des arbres et l'enterrèrent vivant (1).

Quant aux cavaliers qui se pressent derrière le char en un groupe compact, tout nous autorise à croire qu'ils sont les Neuf Preux, héros du monde juif, païen et chrétien, représentés comme il se doit en guerriers et à cheval parce qu'ils ont été militants et méritent d'être honorés comme des triomphateurs. Non seulement les piques dont ils sont armés sont au nombre de neuf, mais l'un d'eux porte sur le bord de son manteau le nom de Josué – JOSIEE –, celui des trois preux juifs que l'on a qualifié de « condottiere hébreux » (2), le conquérant de la Terre promise aux Israélites par Moïse dont il achève la mission.

Les deux sujets à petits personnages qui animent l'arrière-plan de la composition rappellent l'un et l'autre de courageux exploits accomplis par des héros de l'Ancien Testament. L'un d'eux est emprunté à l'histoire de Judith, la seule héroïne biblique qui compte au nombre des Neuf Preuses faisant pendant aux Neuf Preux. Au pied d'un groupe d'arbres abritant un camp militaire, l'intrépide Judith, assistée de sa servante Abra qui tient un sac ouvert, brandit son glaive devant la couche d'Holopherne endormi sous sa tente, et se prépare à trancher la tête du tyran (Judith, XIII, 4-7).

Beaucoup moins connu est l'épisode représenté dans l'angle supérieur gauche de la tapisserie. Un éléphant portant une tour occupée par deux guerriers armés de pied en cap, paraît être de prime abord l'image symbolique d'une citadelle imprenable contre laquelle semblent devoir se briser les efforts de ses assaillants. En réalité il s'agit du rappel d'un exploit de guerre rapporté dans le premier livre des Maccabées, et dont le héros est Eléazar, l'un des combattants juifs aux prises avec l'armée du roi Antiochus V, lors de la bataille

(1) OVIDE. *Métamorphoses*, livre XII, 3.
Voir P. GRIMAL, *op. cit.*, p. 74, s.v. Caenée.
(2) L. RÉAU, *op. cit.*, t. II, 1, p. 219.



Fig. 7 – Le Triomphe de la Prudence. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1550-60.

de Bethzacharia (1er livre des Maccabées, VI, 28-47). Trente-deux éléphants dressés au combat et montés par des guerriers qui occupaient des tours de bois assujetties par des sangles, faisaient partie de l'armée royale. Décidé à sacrifier sa vie pour sauver le peuple juif, Eléazar eut la hardiesse et le courage de s'attaquer au plus grand de ces pachydermes qu'il croyait être celui du roi. « S'étant glissé sous l'éléphant, il le perça de son épée et le tua » (VI, 46). C'est lui que nous voyons sur la tapisserie, rampant sur le sol entre les pattes de l'animal, prêt à donner à celui-ci le coup de glaive mortel qui le fera s'écrouler en écrasant le héros.

La Prudence (Fig. 7). H. 3,63 m × L. 3,28 m.

La jeune femme dont on lit le nom mal orthographié au bas de sa robe : – PRVDFTIA (Prudentia) – trône sur un char se dirigeant vers la droite. Elle tient dans les mains deux de ses attributs; dans la droite, un bâton sur lequel elle s'appuie et qui doit lui permettre de tâter le terrain et d'éviter les embûches; dans la gauche, un miroir où elle se contemple, car tout homme prudent doit parfaitement se connaître, et il doit, comme le miroir, réfléchir. Aux pieds de la Prudence, une grue posée en sentinelle, tient dans sa patte levée une pierre qui en tombant l'éveillerait si elle venait à s'assoupir; symbole bien connu de la vigilance, que nous avons déjà rencontré auprès de la figure de la Justice.

Le char est traîné par deux dragons, monstres ailés et cornus au corps couvert d'écailles, aux pattes griffues, au long cou flexueux permettant à la tête de se tourner dans tous les sens et aux yeux perçants de déceler le moindre danger. Confondu avec le serpent par le monde antique, le dragon est comme lui un attribut de la Prudence. Celle-ci doit se montrer aussi défiante et non moins attentive que les dragons préposés par les Anciens à la garde des sanctuaires, des maisons ou des trésors (1).

L'un des dragons est chevauché par un homme barbu dont le nom CARNEADES est écrit sur le pan flottant de son manteau. La présence du philosophe grec Carneade († 129 à 126), fondateur de la troisième Académie, est assez indiquée dans une apologie de la Prudence. La doctrine du probabilisme qu'il enseigna et dont il est le véritable créateur, doctrine intermédiaire entre

(1) G. de Tervarent. *Attributs et symboles dans l'art profane*, t. I. Genève 1958, pp. 149-150.

le dogmatisme et le scepticisme, est en effet basée sur la circonspection, une critique soigneuse, et une sévère mise en garde contre tout excès.

L'identité de l'élégante jeune femme qui monte le second dragon à côté de Carnéade, l'index levé vers le ciel, n'est pas exactement définie par le nom OTHEA écrit au-dessus d'elle. Tout porte à croire que ce nom est altéré ou abrégé, car il ne répond sous cette forme à celui d'aucun personnage connu de la mythologie ou de l'histoire antique. Le plus vraisemblablement il doit s'agir d'Orthaea, l'une des quatre Hyacinthides, filles de Hyacinthos le Lacédémonien, lesquelles, conformément à un ancien oracle, furent offertes en sacrifice sur le tombeau du cyclope Geraestos pour sauver la ville d'Athènes ravagée par la peste et la famine pendant la guerre déclenchée contre l'Attique par Minos (1). Immolation commandée par une impérieuse mesure de prudence puisqu'en pouvait dépendre le salut public. La présence de l'une de ses héroïques victimes dans l'escorte de Prudentia est donc des plus justifiée. Elle rappelle que cette vertu chrétienne a pour principal objectif de discerner toute chose utile au salut et de l'accomplir sans défaillance.

L'iconographie de la tapisserie compte encore une petite scène figurée à l'arrière-plan dans l'angle supérieur droit de la composition. Le genou au sol, un guerrier casqué tend les bras vers une déesse qui plane dans le ciel et lui présente une lance et un bouclier. Manifestement il s'agit d'Athéna, personnification de la bravoure prudente et réfléchie, qui descend de l'Olympe pour accorder sa protection et donner les moyens de vaincre à l'un ou l'autre des héros homériques sur lesquels elle veillait.

La Tempérance (Fig. 8). H. 3,62 m × L. 4,73 m.

Le nom « Temperantia », tout-à-fait dénaturé à l'exception de la première et des trois dernières lettres, se déchiffre au bas du manteau de la gracieuse jeune femme qui personnifie cette vertu. Assise sur un char se déplaçant vers la droite, elle est occupée – image expressive et classique – à verser de l'eau d'une aiguière dans une coupe, c'est à dire à tempérer l'ardeur d'un vin trop généreux. Son regard est dirigé vers un miroir fixé à l'avant du char pour refléter sa personne, car tout tempérant doit s'observer sans relâche s'il veut déjouer les ruses du démon de la convoitise. Avant tout il doit veiller à ne pas

(1) P. Grimal, *op. cit.*, p. 214, s.v. Hyacinthides.
Pauly-Wissowa. *Real Encyclopädie des classischen Altertumswissenschaft*, nouvelle éd., vol. XVIII, 2, Stuttgart 1942, p. 1432, s.v. Orthaia.



Fig. 8 – Le Triomphe de la Tempérance. – Tapisserie de Bruxelles. Vers 1550-60.

se laisser tromper par une fallacieuse apparence, idée qu'exprime le renard assis devant le miroir et fasciné par son image qu'il contemple (1).

Le char est conduit par deux éléphants, animaux emblématiques de la tempérance à cause de leur chasteté exemplaire. Deux hommes les montent, dont l'un n'est autre que Socrate – SOCRATES –, le plus sage des philosophes grecs. La coupe qu'il porte à ses lèvres n'est manifestement pas une allusion au breuvage empoisonné qu'il fut condamné à boire. Sans aucun doute ce geste exprime ici la forme de tempérance pratiquée par Socrate : une maîtrise de soi-même qui consiste à savoir user des plaisirs sans en abuser. Il répond en quelque sorte aux paroles que Platon prête à Alcibiade lorsque celui-ci à la fin du « Banquet » (XXXV) trace le portrait de Socrate, son maître : «....En revanche, faisions-nous bombance, il était homme à en jouir mieux que personne, et, si on le forçait à boire, quoiqu'il ne boive pas volontiers, il avait raison de tout le monde, et, ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que jamais personne ne l'a vu ivre » (2).

Aucun nom ou attribut ne permet d'identifier le compagnon de Socrate, un guerrier à l'antique tenant un étendard. Ne serait-ce pas Alcibiade prononçant l'éloge de son maître ? Le geste de la main gauche semble devoir souligner la parole d'un orateur. Par contre, le jeune homme coiffé d'un chaperon, qui chemine à gauche du char triomphal, un livre sous le bras, est surmonté de son nom Boetia, quelque peu dénaturé par un restaurateur et devenu BOENA. La présence ici de Boèce, « le dernier des Romains et le premier des clercs », l'homme en qui le moyen âge « vénérait le dépositaire de la sagesse antique et l'éducateur du monde moderne » (3), n'a rien qui doive nous surprendre. L'austérité de sa vie et de sa pensée l'autorise suffisamment à prendre place dans l'escorte de la vertu de Tempérance. Son dédain des jouissances terrestres s'exprime à maintes reprises dans ses écrits, notamment dans son œuvre maîtresse « De Consalatione Philosophiae » qu'il rédigea en 524 avant de mourir. S'adressant à la Philosophie, femme majes-

---

(1) G. DE TERVARENT, *op. cit.*, t. II, Genève 1959, pp. 379-80, interprète de la sorte le motif de l'animal – belette ou hermine – qui se regarde dans un miroir posé sur le sol aux pieds d'une figure de la Tempérance, parmi les tarots dits de Mantegna (ARTHUR M. HIND. *Early Italian engraving*, vol. IV, Londres-New York, 1938, pl. 353). Il considère ce motif comme une variante du « tigre au miroir » dont le sens proverbial « les apparences sont trompeuses » est clairement défini par la légende DECIPIOR UMBRA (je suis trompé par un reflet) qui accompagne le tigre au miroir dans la bordure d'une tapisserie bruxelloise appartenant à nos Musées (M. CRICK-KUNTZIGER. *La tenture de l'Histoire de Romulus d'Antoine Leyniers*. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1950, p. 66 et fig. 15).

(2) PLATON. *Œuvres complètes*. Trad. par E. Chambry, t. III. Paris, Garnier, 1945, p. 80.

(3) E. MÂLE. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris 1902, p. 116.

tueuse qui lui apparaît dans sa prison pour le consoler de ses malheurs, il s'écrie par exemple: « Et pourtant, toi qui vivais en moi, tu chassais du fond de mon âme tout désir des biens mortels », ou encore « Tu sais par toi-même que la convoitise des biens de ce monde a fort peu tyrannisé mon âme » (1). La vanité des avantages et des plaisirs temporels est en effet l'un des principaux arguments développés par la Philosophie pour rappeler à son disciple accablé par les épreuves, la seule fin de l'homme, son seul bonheur: la félicité suprême qui est en Dieu (livres 2 et 3).

Derrière Boèce, au pied d'un monticule couronné d'un édifice, un petit groupe de personnages méditatifs, conduits par une Athéna casquée, lance et bouclier à la main, représente sans doute les adeptes de la philosophie antique marchant sous l'égide de la Sagesse. A l'écart du groupe, sous un bouquet de feuillage occupant l'angle supérieur gauche de la composition, c'est manifestement Diogène de Sinope, le plus populaire et le plus intransigeant des philosophes grecs, que l'on voit assis à l'étroit dans une sorte de guérite figurant le tonneau dont il avait fait son unique logis. Par son insolent mépris du bien-être et des jouissances, par sa volonté farouche de se contenter des aliments les plus frustes et de réduire à l'extrême ses besoins, l'homme qui jeta comme superflue son écuelle à la vue d'un enfant buvant dans le creux de sa main, a sa place toute indiquée dans une apothéose de la sobriété.

Deux attributs de la tempérance figurent au surplus dans le décor sculpté du char. C'est tout d'abord la sablier de part et d'autre duquel des griffons s'affrontent sur la jante de la roue. De même que l'horloge, le sablier sert à mesurer le temps, et il symbolise comme elle le rythme de la vie bien réglée du sage (2). C'est d'autre part la bride au moyen de laquelle un cavalier freine l'emportement de son cheval dans la scène de bataille sculptée sous l'accoudoir du siège.

Sur son passage le char écrase victorieusement deux ennemis vaincus incarnant des vices. Bien qu'ils ne portent pas de nom on peut présumer qu'il s'agit d'un tyran et d'un philosophe de l'antiquité. Celui dont le front est ceint d'une couronne semble bien devoir être le dernier roi de Rome, l'orgueilleux Tarquin le Superbe, car la Tempérance fréquemment le foule aux pieds (3). Tout porte à croire que l'autre victime est le philosophe Epicure,

---

(1) Boèce. *La Consolation de la Philosophie.* Trad. par Aristide Bocognano. Paris 1937 (Classiques Garnier), p. 25 (livre 1, prose 4,38) et p. 75 (livre 2, prose 7.1).
(2) G. de Tervarent, *op. cit.*, t. I, p. 220; t. II, p. 331.
(3) Exemples mentionnés par E. Mâle. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 2e éd., *op. cit.*, p. 336.

ce « professeur de volupté » (Sénèque) pour qui le plaisir sensible était le souverain bien. C'est lui déjà que piétine la Tempérance dans des manuscrits italiens du XIV siècle (1).

Les huit tapisseries sur lesquelles se déroule le cortège triomphal dont nous venons de détailler la richesse iconographique, portent chacune, tissé dans la lisière bleue des bordures, leur certificat d'origine: la marque des ateliers de Bruxelles – un écu rouge entre deux B – qu'une ordonnance communale prescrivit en 1528. La répartition du travail entre différents artisans explique sans doute la diversité d'aspect que cette marque présente ici. Non seulement l'écu varie dans son tracé, mais les deux lettres initiales de Bruxelles et de Brabant ne sont pas toujours des capitales et sont parfois symétriquement opposées au lieu d'être disposées l'une et l'autre dans le sens normal de la lecture. Sur l'une des pièces – la Vertu – les deux éléments de la marque semblent même n'avoir pas été compris; l'écu héraldique est devenu un cœur et chacun des B un trait vertical qu'agrémente à chaque extrémité une petite boucle ouverte.

Selon l'ordonnance de 1528, toute tapisserie de plus de six aunes tissée à Bruxelles, devait porter en plus de la marque de la ville, celle du fabricant ou de celui qui l'avait fait confectionner (2). Nous trouvons aussi cette marque sur les lisières de nos huit pièces, faite de deux hampes parallèles brisées en haut vers l'extérieur (3), d'un trait horizontal réunissant les points ex-



(1) E. Mâle, *ibid.*, p. 335.

(2) A. Wauters. *Les tapisseries bruxelloises.* Bruxelles 1878, p. 144.

(3) Dans un cas – sur la Tempérance – les deux crochets sont tournés l'un et l'autre vers la droite.

trêmes des deux crochets aïgus ainsi formés, et d'un trait oblique coupant l'une des deux hampes, le plus souvent la gauche. Cette marque n'est pas inconnue des historiens de la tapisserie, mais elle compte au nombre de celles qui sont indéchiffrables et restent énigmatiques ([1]). Alphonse Wauters qui fut le premier à la faire connaître l'avait relevée sur chacune des pièces d'une suite bruxelloise des Travaux d'Hercule appartenant au Marquis Bourbon del Monte ([2]). Il y voyait un double signe de marchand, l'indice d'une exécution pour un notable faisant travailler des confrères moins favorisés, ou encore par un tapissier qui s'adonnait aussi au commerce des tentures ([3]). L'élément initial du motif est ce fameux chiffre quatre dont Léon Gruel a établi l'importance considérable dans les marques anciennes depuis le xve siècle, aussi bien dans celles des peintres, des tapissiers, des faïenciers, des graveurs, des imprimeurs ou des libraires, que dans les filigranes des papiers, les armoiries de famille ou les signatures d'actes notariés ([4]). Le plus souvent, le quatre au pied allongé est accosté de lettres empruntées au nom du titulaire, ce qui facilite l'identification du sigle. Tel n'est pas le cas pour le double chiffre de nos Vertus chrétiennes et des Travaux d'Hercule. Pour connaître sa signification certaine nous ne pouvons guère compter que sur le hasard d'une découverte dans les fonds d'archives ([5]), toute trace ayant disparu du registre combien précieux dans lequel étaient copiées les marques personnelles présentées aux jurés par les fabricants de tapisseries.

Faute de pouvoir rattacher notre suite des Vertus à la production d'un fabricant déterminé, bornons-nous à la situer dans l'évolution de la tapisserie bruxelloise. La marque d'origine dont elle est pourvue nous indique déjà que son exécution ne peut être antérieure à 1528, date de l'ordonnance communale qui prescrivait cette marque. D'autre part, le style des compositions et des bordures, la palette encore chaude des couleurs, nous interdisent de la croire sensiblement plus tardive, que le milieu du xvie siècle. Manifestement l'auteur des cartons est à chercher parmi les peintres romanisants de l'école de Bernard

([1]) Voir par ex. H. Göbel. *Wandteppiche. Die Niederlande*, vol. 1, Leipzig 1923, pl. 7 hors texte.
([2]) A. Wauters. *Les tapisseries de Bruxelles et leur marque.* L'Art, t. XXVI, 1881, p. 244.
– *Les tapisseries bruxelloises*, op. cit., p. 284.
([3]) A. Wauters. *Les tapisseries bruxelloises*, op. cit., P. 150.
([4]) L. Gruel. *Recherches sur les origines des marques anciennes par rapport au chiffre quatre.* Paris et Bruxelles, Van Oest, 1926.
([5]) Rappelons qu'en dépouillant des actes dans les archives notariales du Brabant, Madame Crick a pu identifier en toute certitude différents monogrammes qui accompagnaient la signature de tapissiers bruxellois (M. Crick-Kuntziger. *Marques et signatures de tapissiers bruxellois.* Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, tome XL, 1936).

van Orley qui fournissaient des modèles aux tapissiers de Bruxelles. Beaucoup d'entre eux sans doute n'atteignent pas à la notoriété d'un Pierre Coecke, d'un Michel Coxie, d'un Jan Vermeyen, mais à leur exemple ils combinent, avec plus ou moins de bonheur ou d'originalité les enseignements de maître Bernard et ceux des maîtres de Rome.

Il semble bien que le peintre de nos Vertus soit de ceux-là. Ses compositions s'avèrent être moins des créations personnelles que des interprétations de modèles existants qu'il peut avoir eus sous les yeux dans les ateliers bruxellois. La plus heureuse et la plus vivante d'entre elles par le jeu souple et mouvementé des gestes et des attitudes – l'Espérance (fig. 2) – est à cet égard édifiante. Elle dérive manifestement du carton de la tapisserie représentant le même sujet dans la splendide suite en sept pièces des Sept Vertus qui provient de la succession de la reine Catherine de Pologne (†1572) et fait aujourd'hui partie des collections nationales autrichiennes (fig. 9) [1]. Cette suite précieuse, abondamment tissée d'or, est attribuée par L. Baldass au second quart du XVIe siècle; elle ne peut guère avoir été tissée que peu avant 1550, car elle porte le monogramme du lissier bruxellois François Geubels dont la réputation n'a commencé à s'affirmer solidement qu'à cette époque [2]. Les sept Vertus personnifiées et entourées comme les nôtres de personnages et d'épisodes qui les évoquent, ne sont pas ici présentées dans les chars en marche d'un cortège triomphal, mais sont le plus souvent assises librement sur un siège ou debout sur un socle. Seules, la Foi et l'Espérance font exception, mais pour des raisons iconographiques, la première occupant le char symbolique de l'Eglise, la seconde le navire qui compte au nombre de ses attributs.

La parenté de notre « Spes » et de celle de Vienne saute aux yeux (fig. 2 et 9). Le groupe formé par la jeune femme trônant sur le char amphibie à la proue duquel se dresse un phenix, et par les deux héros bibliques agenouillés sur son passage, est de part et d'autre singulièrement semblable. Il importe assez peu que l'éloquente figure d'avant-plan, vue de dos, le genou au sol et les bras largement ouverts, soit celle de David sur notre tapisserie, de Gédéon sur celle de Vienne. La similitude frappante du geste et de l'attitude trahit, soit un modèle commun, soit un emprunt de l'une à l'autre tapisserie. Dans l'ensemble d'ailleurs les deux suites de Vertus accusent des analogies de style et de caractère qui les situent dans un même courant artistique. Mais la suite de Vienne est de plus grande classe que la nôtre et la précède

---

(1) L. Baldass. *Die Wiener Gobelinssammlung*. Vienne 1920, fasc. III, nos 46 à 52.
(2) A ce sujet voir H. Göbel, *op. cit.*, pp. 316-317.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 9 – Le Triomphe de l'Espérance. – Tapisserie de Bruxelles. Vers 1550.

Vienne, Patrimoine national

sans aucun doute dans l'évolution vers l'académisme impersonnel de la renaissance. Elle s'en distingue par plus de spontanéité, d'originalité d'accent et de fraîcheur d'expression, par la magnificence exceptionnelle de ses bordures dans lesquelles des figures allégoriques abritées sous de légers édicules alternent avec des corbeilles et des touffes de fleurs et de fruits, enfin par l'abondant emploi de fils de métal précieux, indice de sa très noble destination. Le fait qu'elle provient de l'héritage de la reine Catherine de Pologne († 1572), épouse en troisièmes noces du roi Sigismond-Auguste (1548-1572), nous rappelle que celui-ci était un amateur fervent de tapisseries, qu'il en commanda à Bruxelles, pour orner le Château Royal du Mont Wawel à Cracovie, pas moins de cent cinquante six dont les plus nombreuses et les plus importantes – des suites historiées de sujets bibliques – existent encore et peuvent être datées avec assez de précision par une description qu'on en trouve déjà dans un ouvrage imprimé en 1553 ([1]). De la pénétrante étude qu'en a faite le Dr M. Morelowski il ressort que l'auteur de leurs cartons ne peut être que Michel Coxie, le « Raphaël flamand ». Il y a lieu de noter qu'au sujet des Vertus de Vienne, qui sont d'un style analogue et proviennent comme elles de la cour de Pologne, le nom de Michel Coxie a aussi été prononcé ([2]).

Quoi qu'il en soit, cette suite importante, tissée à Bruxelles très probablement vers 1550, et mise au moins deux fois sur le métier – ce dont témoigne une édition avec de légères variantes qu'en possède la cathédrale de Burgos – doit avoir été connue du peintre qui fournit les cartons de notre suite des Vertus. Les similitudes que nous avons relevées entre les deux figurations de l'Espérance en font suffisamment foi. En tenant compte de ces traits communs et de la parenté de style des deux suites, mais aussi de l'accent d'antériorité de celle de Vienne, nous sommes autorisés à situer avec le plus de vraisemblance au cours de la décade 1550-1560 l'exécution de la tenture qui fait l'objet de cette étude.

Les restes d'une autre suite des Vertus sensiblement plus ancienne, attribuable par les caractères de son style à la production bruxelloise de la troisième décade du XVIe siècle, nous apprennent par ailleurs quelle part considérable revient aux inventions d'un prédécesseur de notre peintre car-

---

([1]) Dr M. Morelowski. *Les 156 tapisseries bruxelloises du château Royal de Cracovie et leur importance pour l'histoire de l'art flamand au XVIe siècle.* (En polonais, résumé en français), no 7 de la revue « Sztuki Piekne » (Les Beaux-Arts), Cracovie, 1925.
Compte-rendu par *M. Crick-Kuntziger.* Revue d'Art. Septembre 1926.

([2]) Catalogue de l'exposition « Chefs d'œuvre des Musées de Vienne ». Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, avril-juin 1947, nos 212-213.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 10 – Le Triomphe de la Foi. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1520-30.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 11 – Le Triomphe de la Charité. – Tapisserie de Bruxelles. – Vers 1520-30.

Ancienne collection Lowengard

tonnier en ce qui concerne l'iconographie et l'ordonnance décorative de certaines de ses compositions. L'œuvre n'est connue que par deux pièces d'une rare noblesse d'expression – le Triomphe de la Foi et celui de la Charité – reproduites sans commentaires par A. Pinchart dans le volume de l'« Histoire générale de la tapisserie » consacré aux Pays-Bas (1) (fig. 10 et 11).

Si nous faisons abstraction du style fondamentalement différent des deux tentures – l'une caractéristique des débuts de la renaissance, l'autre du romanisme pleinement épanoui – les analogies qui les apparentent sautent aux yeux. Dans chacun des deux triomphes de la Foi (fig. 1 et 10), le char est pareillement représenté de face et conduit par les figures symboliques des quatre Evangélistes – le lion et le bœuf servant de monture à l'ange et à l'aigle – tandis qu'à ses côtés marchent et l'encadrent, à gauche Abraham et le petit Isaac portant le bois du sacrifice, à droite les apôtres Pierre et Paul. Non moins frappantes sont les similitudes des deux triomphes de la Charité (fig. 3 et 11). De part et d'autre la jeune femme, un pélican à ses pieds, trône sur un char roulant vers la gauche, tend une main vers le soleil et de l'autre tient un cœur; de part et d'autre le char est tiré par deux chevaux que montent Judas Maccabée et Esther; de part et d'autre aussi le Sacrifice d'Abraham se déroule à l'arrière-plan dans l'angle supérieur gauche. Ce sont là des témoignages d'une évidente filiation entre deux œuvres que sépare au moins un quart de siècle et dont chacune s'exprime dans le style propre à son temps.

Ainsi donc, l'auteur des cartons de notre Triomphe des Vertus chrétiennes, s'est appuyé sur les inventions d'un peintre cartonnier d'une génération précédente pour composer son cortège de chars et en préciser le contenu iconographique. Sa figuration de l'Espérance nous l'a montré d'autre part très influencé par la tapisserie qui représente le même sujet dans la suite des Sept Vertus tissée vers 1550. Si son œuvre n'est pas le fait d'une vigoureuse personnalité créatrice, les survivances et les emprunts qu'elle révèle ne la rendent pas moins précieuse pour l'histoire de la tapisserie. Ils témoignent de la faveur dont jouissaient les modèles interprétés, du prestige que les maîtres exerçaient sur leurs élèves ou leurs disciples, et ils contribuent à nous éclairer sur la part qu'il convient de faire aux traditions d'atelier dans la production bruxelloise au sortir de son âge d'or.

M. Calberg

---

(1) J. Guiffrey, E. Müntz et A. Pinchart. *Histoire générale de la tapisserie,* 3 vol. Paris 1880-81. La liste des planches du volume « Pays-Bas » nous apprend que ces deux tapisseries appartenaient alors à M. Lowengard.

Brouwer ou Lievens

Etude d'un problème dans le paysage flamand

Depuis la publication, par feu Hans Schneider, d'une monographie sur Lievens (1) dans laquelle il porta au crédit de l'artiste hollandais bon nombre de paysages jusqu'ici donnés à Adrien Brouwer, personne n'a sérieusement essayé de contester cette opinion. Pour ma part, je crois que la partie fut gagnée uniquement faute d'adversaires, car la thèse présente des faiblesses notoires. Une nouvelle analyse de l'œuvre d'Adrien Brouwer en général, et de son fascinant aspect de paysagiste en particulier, est depuis longtemps une nécessité flagrante; d'autant plus qu'une étude du sujet, publiée en Allemagne pendant la dernière guerre, ne rend pas entièrement justice au thème. Une approche nouvelle – un « new look » – débarassé des préjugés conventionnels, pourrait apporter des conclusions rafraichissantes.

L'état actuel de l'opinion est très bien illustré par un récent article (2), dû à la plume bien informée du Dr. Vitale Bloch. L'auteur reproduit, à nouveau, le tableau qui se trouvait anciennement dans la collection du Dr. Seymour-Maynard, à Londres. En outre, il formule les caractéristiques du concept du paysage chez Adrien Brouwer, à l'opposé de celui de son «... talentueux et adaptable suiveur... » (Lievens). En ce qui concerne les faits, le Dr. Bloch se base sur Hans Schneider (3), dont il accepte les conclusions sans autre discussion. Il est donc parfaitement évident que les déductions du Dr. Vitale Bloch ne peuvent être considérées valides que pour autant que les prémisses sur lesquelles il se base puissent être admises comme telles; et des propositions générales telles que «...les rares paysages de Brouwer, *invariablement de petites dimensions* (mes italiques)...» semblent plutôt une affirmation *à priori*.

En isolant cette assertion en particulier, je veux uniquement démontrer combien on peut faire erreur en se basant sur des opinions préconçues. Wilhelm

---

(1) H. Schneider, *Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke*, Haarlem, 1932.
(2) « *A Landscape by Lievens* », The Burlington Magazine, vol. XCVII, No. 631, October 1955, p. 319 et seq.
(3) H. Schneider, *op. cit.*, pp. 57-64.

v. Bode ayant insisté il y a plus de trente ans ([1]) sur l'élargissement de l'échelle dans l'œuvre des dernières années; non seulement au point de vue concept, mais aussi dans la taille matérielle de l'œuvre. La preuve en est, le paysage « Berger au Repos » ([2]), peint sur chêne et mesurant néanmoins 49 × 82 cms.

Cependant, toute tentative de dissocier la main des deux artistes dans le groupe de paysages généralement couvert par l'étiquette générale de « Brouwer » pour les connaisseurs, devra au préalable clarifier le rôle de Lievens, obscurci depuis les derniers vingt ans. Je me propose d'exposer ci-après les parties essentielles de la thèse de Schneider, que je réfuterai point par point.

Il n'existe pas de paysages signés de Jan Lievens. La base formelle de l'attribution de ces tableaux par Hans Schneider se trouve: a) dans le fond de paysage des portraits de Lievens exécutés pendant sa période Anversoise (c. 1634-1643); b) « La Forêt au Crépuscule » au Kaiser Friedrich Museum, Berlin (Cat. No. 816, Schneider No. 300), sur lequel est inscrit, au dos du tableau: I.L. et Jan Lievens; c) Une Guirlande de Fruits et Fleurs avec un paysage inséré en médaillon, à Bridgewater House, Londres (Schneider No. 306).

Je propose que nous nous occupions en premier lieu du point c) parce qu'il constitue la base des groupements subséquents de Schneider. Le tableau est peint sur panneau, il mesure 66 × 102 cms; le paysage est « inscrit » dans un médaillon bordé d'une moulure de pierre ornementée et mesure 34 ½ cms de haut sur 38 cms de large. On avait coutume de le considérer comme un produit de la collaboration de Daniel Seghers (fleurs) et Adrien Brouwer (paysage), jusqu'au moment où Schneider trouva, dans l'inventaire de l'Archiduc Léopold Guillaume, datant du 14 janvier 1659 ([3]), mention d'une œuvre apparemment similaire attribuée à vom Eckh (Jan van der Hecke?) « et le petit paysage par Johann Liebens » (Jan Lievens). L'inventaire attribuait un total de cinq œuvres d'art à Lievens, parmi lesquelles une seule

---

([1]) Wilhelm von Bode, *Adriaen Brouwer*, Berlin, 1924, p. 150.
([2]) « *Der Hirt am Wege* », Kaiser Friedrich Museum, Cat. No. 853 H, monogrammé.
([3]) *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, vol. i, 1883, II. Teil, Dokument 495. Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich - nach der Original-handschrift im Fuerstlich Schwarzenberg'schen Zentralarchive, herausgegeben von Adolf Berger.
Date de l'Inventaire: le 14 janvier 1659.
p. CXLIII, fol. 253', No. 574: « Ein Stuckh von Oehlfarb auf Holcz, warin ein Schildt, darin ein Landschafftel, geziert mitt drey Festonen von Fruechten undt Blumen. In einer schwartz glatten Ramen, 3 Spann 6 Finger hoch vndt 5 Span 6 Finger braith. Original von vom Eckh und das Landschaefftel von Johann Liebens ».



Fig. 1 – Adrien Brouwer. – Paysage au Paysan.

Anciennement collection Dr Seymour-Maynard, Londre

d'entr'elles est encore conservée au Kunsthistorisches Museum à Vienne (Cat. No. 1278): le « Portrait d'Homme » décrit en 1659 comme portrait de Rembrandt (identification contestée aujourd'hui), entouré d'une guirlande de fleurs attribuée au même vom Eckh.

Schneider conclut à l'identité du tableau, anciennement dans la collection de l'Archiduc, avec celui de Bridgewater House. Partant de ce petit paysage, il attribua à la période d'Anvers de Lievens tous les paysages qui ressemblaient à Brouwer quant à la technique, mais dénotaient une palette colorée et Rubénienne; laissant uniquement à Brouwer les paysages de tonalités monochromes. Son groupement finit par comprendre des œuvres aussi disparates que: la toile anciennement dans la collection Seymour-Maynard (ill. 1); le paysage appartenant au Duc de Westminster (ill. 2); le « Paysage de Tobie avec l'Ange » de la National Gallery à Londres (ill. 3); les tableaux du Musée Boymans, à Rotterdam (Schneider No. 310 - ill. 4); collection Frits Lugt, La Haye (Schneider No. 308), et Musée de Leipzig (Schneider No. 304 - ill. 5)



Fig. 2 – Adrien Brouwer. – Couché du Soleil.

Anciennement collection du Duc de Westminster, Grosvenor House, Londres

– pour n'en citer que quelques-uns qui démontrent amplement le manque de similarité entre les œuvres.

Pour commencer, je dois dénier l'identification positive du tableau de Bridgewater House (ill. 6) avec celui qui se trouvait anciennement dans les collections des Habsbourg; l'évidence acceptée par l'auteur étant complètement superficielle et loin d'être concluante. D'après l'Inventaire (1), les mesures étaient données en palmes; une palme comprenant dix pouces. La longueur d'une palme, d'après le document, équivalait 20,8 cms. Nous avons vu que la hauteur de la « Guirlande avec Paysage » de la collection Habsbourg était de trois palmes six pouces et sa largeur de cinq palmes six pouces

(1) *Ibidem*, p. LXXXV, fol 10': « Diesz ist die rechte Mass von Spann und Finger, warmit alle Ihro hochfuerstl. Durchlaucht Mahleryen, so sich in diesem Inuentaris beschrieben befinden, recht abgemessen worden sein.... Diese Spanne bestehet in zehen Finger. 1 Spanne=20.8 cms ; 1 Finger=2.08 cms. »



Fig. 3 – Jan Lievens (?). – Paysage avec Tobie et l'Ange.

National Gallery, Londres



Fig. 4 – Jan Lievens. – Paysage.

Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam



Fig. 5 – Adrien Brouwer. – Cahute au bord de la mer.

Musée de Leipzig

(i.e. 74,88×116,48 cms, contre 66×102 cms pour le paysage de Bridgewater House). Ceci est la première divergence; même si le simple cadre noir est inclus (ce dont nous ne sommes pas du tout certains) les dimensions pourraient ne pas concorder. D'autres doutes prennent naissance dans la description du sujet: on aurait difficile, par exemple, de trouver les « trois festons de fruits et fleurs » dans les grappes flanquant le médaillon à droite et à gauche. De plus, on ignore tout de la provenance initiale du tableau de Lord Ellemer, sauf qu'il fut acquis en Russie avant 1803.



Fig. 6 – Adrien Brouwer et Daniel Seghers (?).
Guirlande de Fruits et de Fleurs avec un paysage inséré en médaillon.
Bridgewater House, Londres

Nous n'avons donc aucune preuve formelle qui rende obligatoire la confusion entre les deux œuvres.

D'autre part, le même Inventaire mentionne un autre petit paysage ovale, de dimensions presque identiques (quoique plus haut que large) au petit paysage « inscrit » dans le tableau de Bridgewater House. Ce petit paysage avait été peint par Adrien Brouwer [1], et la question qui se pose est de savoir si le médaillon n'aurait pas plutôt été destiné à servir de pendant au tableau de Lord Ellemere, avec l'intention de l'entourer, au moment opportun, d'une

(1) *Ibidem.* p. CXXV, fol. 195. No. 184: « Ein Landschafftl in Oual von Oehlfarb auff Holcz, warin ettliche Heuszen, ein Kirchen vundt ein Zelt, dabey 9 Bauren siczen, stehen vundt theils essen. In einer schwarczen, eben Ramen, hoch 1 Span 9 Finger vundt 1 Span 7 Finger braith. Original von Adriaen Brawer, niderlandischen Mahler ».
Il est intéressant de noter que nous possédons toutes les mesures du tableau sus-mentionné; de plus, celles du paysage « inscrit » de Bridgewater House ont été prises sur le vif. Le lecteur aura remarqué que l'inventaire ne spécifie pas les dimensions du petit paysage de Lievens *(vide* p. 38 note 3).



Fig. 7 – Jan Lievens. – La Forêt au Crépuscule.

Anc. Kaiser Friedrich Museum, Berlin

guirlande de fleurs similaire. Dans ce cas, les deux tableaux devraient évidemment être issus de la même main.

Revenons maintenant au point b): le tableau du Kaiser Friedrich Museum (ill. 7). D'après Schneider, il est «...ostensiblement de tons jaunes et bruns chauds...» En d'autres termes, sa palette diffère considérablement des tonalités brillantes que l'auteur suisse a définitivement posées comme norme des paysages anversois de Lievens. Je dois ajouter que les deux tableaux (Berlin et Bridgewater) sont également on ne peut plus dissemblables en tant que technique et coup de brosse. La seule échappatoire à cette situation inconfortable serait de reculer la « Forêt au Crépuscule » dans la carrière de Lievens, i.e. dans sa période hollandaise subséquente. Il parait cependant difficile d'évaluer jusqu'à quel point ce tableau pourrait être reculé, pour ne pas être en conflit avec l'œuvre de Bridgewater House, car il semble avoir été oublié que le collaborateur présumé de Lievens, dans cet exemplaire, Jan van der Hecke, n'était né qu'en 1620, était devenu apprenti dans le studio de Abraham Hack en 1637, et n'obtint la franchise de la Guilde qu'en 1642! Si l'on considère que Brouwer mourut en 1636, les partisans de l'hypothèse de Schneider se trouvent devant le phénomène curieux d'un Lievens

dont les paysages présumés seraient, à la fin de son séjour anversois, purs Brouwer avec une nuance Rubénienne, peints avec une verve et un dynamisme exceptionnels, pour finalement retomber dans une conception très monotone, typiquement hollandaise et très quelconque, sans une seule trace de la *bravura* démontrée si peu de temps auparavant....

Un témoin supplémentaire de la caducité de l'échaffaudage entier de l'œuvre de Lievens, est le « Paysage avec Tobie et l'Ange » de la National Gallery (Schneider No. 305). Une inspiration et une exécution si Rembrandtesques ne peuvent être accolés au paysage de Bridgewater House, même si nous acceptons, avec une certaine réserve, l'assertion de Schneider que le panneau porte les caractéristiques des retouches de Sir Joshua Reynolds. Pour pouvoir accepter la théorie des deux tableaux issus de la même main, il serait insuffisant d'admettre la versatilité de Lievens, mais nous serions en fait obligés de le baptiser: le caméléon parmi les peintres.

Quant au rapprochement des fonds de paysage dans les portraits de Lievens avec les grandes compositions de paysage purs et simples, c'est largement un produit de l'imagination. Tout étudiant, par exemple de l'œuvre d'Antoine Van Dyck, sera d'accord avec la fragilité d'une telle comparaison. Dans le cas de ce dernier artiste, nous disposons d'une foison de ces fonds de paysages: de plus, il existe une grande quantité de dessins et d'aquarelles de paysages. Tous ces facteurs ont cependant été insuffisants pour identifier même une seule toile peinte par l'artiste, et ce malgré les nombreuses mentions d'archives ([1]).

De ce qui précède, nous pouvons conclure que l'édifice: JAN LIEVENS - PAYSAGISTE PROEMINENT, appartient au domaine de la fiction érudite. L'hypothèse est complètement dénuée d'unité dans la critique du style; ni la conception, ni la technique, n'autorisent une attribution des peintures du groupe Schneider à un artiste unique. Sa théorie est absolument dénuée de tout fondement solide.

Si, comme j'ai tendance à l'admettre, Jan Lievens est l'auteur de la « Forêt au Crépuscule » du Musée de Berlin, il nous faut chercher un autre artiste pour un chef-d'œuvre tel que le « Coucher de Soleil » du Duc de Westminster, et, accessoirement, la toile de Seymour-Maynard, que, et Hofstede de Groot, et Von Bode trouvaient être des pendants.

([1]) LEO VAN PUYVELDE, *Van Dyck*, Bruxelles, 1950, p. 187.

Pour ma part, je ne puis suggérer de meilleur nom que celui d'Adrien Brouwer. Seul un génie possédant son ample vision, sa liberté technique et son indépendance artistique pourrait être capable d'amalgamer librement l'influence de Rubens dans ce domaine, sans toutefois être englouti par la personnalité débordante de son grand compatriote. W.v.Bode a exposé d'une manière satisfaisante l'attraction entre ces deux artistes, attraction telle qu'elle leur montrait la nature sous un jour identique; leur relation se résume de la sorte: interdépendance, mais non dépendance; co-opération, mais non subordination (1). Les passages convaincants que cet érudit allemand a publiés, concernant ce phénomène artistique fascinant, sont encore toujours instructifs; personne parmi la nouvelle génération des historiens d'art n'a encore dépassé son flair et sa profonde connaissance de l'art.

Il est peut-être intéressant de noter, à cet égard, que Bode considérait le tableau de Grosvenor House comme un des meilleurs paysages connus, le classant au même niveau pictural que des œuvres magistrales comme : le « Moulin » de Rembrandt, le « Paysage Montagneux » de Hercules Seghers, la «Vue de Delft » de Vermeer, et certains des meilleurs paysages de Rubens. Comment un peintre, manifestement secondaire comme Lievens, pourrait-il être l'auteur d'œuvres si parfaites!

Enfin, la question de l'auteur des personnages, dans certaines de ces toiles, mérite une mention séparée. Schneider affirme que l'étoffage grossier dans les paysages, par exemple la toile de Westminster et celle de l'ancienne collection Seymour-Maynard, et le restant de la composition, doivent provenir de la même main. Ceci constitue une affirmation très audacieuse comme tout expert en *materia pictoria* le reconnaîtra immédiatement. Il est aussi évident que les petits personnages simiesques, à la Teniers, seraient la preuve d'un manque de métier pour un peintre de l'envergure de Brouwer. Toutefois, on oublie facilement que ces personnages n'assument pas la moindre ressemblance, non plus, avec ceux peints par Lievens et acceptés comme tels!

L'explication proposée par Bode est une mine de bon sens. Il nous rappelle que Brouwer laissa à sa mort un grand nombre de toiles inachevées. Nous avons évidence documentaire que, durant sa vie, Jean M. Molenaer acheva certains de ses Intérieurs, et Teniers pourrait très bien avoir fait de même,

---

(1) Wilhelm von Bode, *op. cit.*, p. 119 et seq.
Idem, Kunsthistorische Ausbeute aus dem deutschen Kunsthandel von Heute, *Repertorium f. Kunstwissenschaft, IL*, 1928, p. 14 et seq.

après sa mort, pour certains paysages qui se trouvaient en voie d'achèvement. Pour ma part, les petits personnages en question me rappellent David Teniers le Vieux, plutôt que David Teniers le Jeune. David Teniers I mourût à Anvers en 1649; il était toujours dans la pénurie, et sûrement ne devait pas avoir trouvé de tels travaux au-dessous de sa dignité. Ceci expliquerait la technique grossière, en même temps que les figures typiques à la Teniers.

Erik Larsen

Juste de Gand et l'Ecole de Harlem

La grande exposition jubilaire organisée à Amsterdam en 1958 pour le 150e anniversaire du Rijksmuseum, a mis en évidence l'école de Harlem et l'art de Gérard de Saint-Jean; le catalogue de cette imposante manifestation reste un modèle du genre. Deux études récentes consacrées à Albert van Ouwater ont repris à nouveau le thème des relations entre les principautés du Nord et celles du Sud pendant la seconde moitié du XVe siècle (1).

Nous voudrions apporter une modeste contribution à ces problèmes en prenant pour point de départ la question que Jacques Lavalleye posait dès 1936 à propos de Juste de Gand: «ne serait-il pas originaire de Harlem?» (2).

Inscrit à la Gilde d'Anvers en 1460, Juste de Gand, Joos van Wassenhove, figure dans les registres de Gand en 1464 mais son origine reste inconnue. Comment élucider ce problème en l'absence de tout document écrit, si ce n'est par l'examen des œuvres de jeunesse, celles qui précèdent le voyage en Italie (1468?) et l'exécution du chef-d'œuvre d'Urbin, et plus particulièrement le *Triptyque du Calvaire* de la cathédrale Saint-Bavon à Gand? (3) (fig. 1).

Rappelons tout d'abord le rôle joué par les maîtres de Harlem comme peintres de paysage. Carel van Mander exalte leurs mérites et rapporte dans la biographie de Albert van Ouwater que, selon des témoignages anciens, c'est à Harlem qu'est née la première et la meilleure façon de peindre le paysage, « de eerste en beste manier van landschapschilderen » (4). Très important dans les créations de Thierry Bouts, le paysage est aussi un élément primordial chez Juste de Gand.

---

(1) *150 Jaar Rijksmuseum - Jubileumtentoonstelling. Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden.* Amsterdam 1958. J.E. Snyder. *The Early Haarlem School of Painting.* The Art Bulletin, vol. XLII, 1960, p. 49 A. Chatelet. *Albert van Ouwater,* Gazette des Beaux-Arts, t. LV, 1960, p. 65.

(2) J. Lavalleye. *Juste de Gand peintre de Frédéric de Montefeltre,* Bruxelles-Rome, 1936, p. 92. Nouvelle édition en préparation.

(3) *Catalogue de l'exposition de Juste de Gand, Berruguete et le Cour d'Urbin,* 1957. Ed. de la Connaissance s.l.n.d., no 1 (reproduction). Dim. 216 × 171 cm., et *De Eeuw der Vlaamse Primitieven,* 1960. Catalogue publié par la ville de Bruges, no 25, *Adoration des Rois* (deux reproductions). Dim. 109 × 160 cm. N. Verhaegen, *Het Calvaire-Drieluik toegeschreven aan Justus van Gent en de bijhorende Predelle. Inleiding.* Bulletin Institut royale du Patrimoine artistique, IV, 1961, p. 7.

(4) C. Van Mander. *Het Schilder Boek* - éd. Mirande et Overdiep. Amsterdam 1936, p. 100.. K.G. Boon. *De Erfenis van Albert van Ouwater.* Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek, 1947, t. I, p. 33. Importante étude de W. Schöne, *Albert Van Ouwater.* Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, t. 63, 1942, p. 1.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 1 – Juste de Gand. – Triptyque du Calvaire,

Eglise Saint-Bavon, Gand

Une description critique, une analyse attentive du style du chef-d'œuvre de Saint-Bavon sont indispensables pour étayer toute hypothèse (¹). Dès l'abord, on est frappé par le coloris clair et chatoyant, la gamme nouvelle, la palette éclaircie. Cet éclat, cette fraîcheur amènent le peintre à rejeter les tons neutres et les accents vigoureux: il sacrifie les ombres et cet éclaircissement ne peut se faire qu'au détriment du relief. Peu de volume et peu d'épaisseur, ce qui répond à un système de composition réduisant l'espace et la profondeur. Les nuances les plus variées, les rappels, les oppositions, les contrastes remplacent, les tons entiers et soutenus. L'unité de l'ensemble est assurée, – malgré cette richesse et cette diversité – par le fond de paysage, conçu dans une gamme de vert clair, d'ocre et de tons fauves formant en quelque sorte une trame qui affleure partout. En outre, s'étendant dans la partie supérieure à travers les trois panneaux, le bleu du ciel, traversé de nuages, fait écho aux montagnes azurées qui ferment l'horizon.

Le sentiment raffiné du coloriste s'exprime dans le choix de tons rares dont certains restaient jusqu'alors inconnus aux peintres de panneaux; les tons changeants, les brocarts dont l'or est réchauffé de roux, les cuirasses luisantes, les voiles transparents ajoutent à l'harmonie générale. Les blancs jouent un rôle important, ils sont d'une diversité et d'une intensité exceptionnelles; nuancés de gris, ombrés de bleu ou de jaunâtre, ils sont tour à tour transparents ou solides et couvrants. Dans la *Crucifixion*, le blanc chaud et lumineux du vêtement de Saint-Jean répond à la tunique candide d'un élégant cavalier vêtu de satin, à l'arrière-plan droit. Le vermillon abonde, éclairci, rendu moelleux par l'emploi du blanc qui joue en surface et assure une sorte de pâlissement; notons que ce procédé n'est pas étranger à l'art de l'enluminure. Le rose et le vert constituent un accord de prédilection; c'est ainsi que Moïse dans le volet de gauche, vêtu d'une ample robe verte aux ombres carmin, se drape d'un manteau du plus beau rose (fig. 2).

Une luminosité diffuse semble émaner des couleurs elles-mêmes; tandis que les ombres s'allègent, des rehauts clairs accusent l'éclat de l'œil, le nez, la bouche (²). Les ombres portées sont rares. La perfection du détail s'allie à la légèreté de l'exécution.

(¹) Une description de ce triptyque – attribué alors à Gérard van der Meiren – se trouve dans J.D. Passavant - *Kunstreise durch England und Belgien.* Francfort 1833, p. 379; l'auteur souligne le coloris clair et brillant, «in der Totalwirkung beinahe etwas Kraftloses». C'est encore le coloris qui frappe un autre voyageur: E. Förster, *Reise durch Belgien, nach Paris und Burgund.* Leipzig 1865, p. 65.

(²) C'est la lumière neutre « indifférente » dont parle W. Schöne. *Ueber das Licht in der Malerei.* Berlin 1954, p. 112.

Impossible d'aller plus avant sans risquer de devenir fastidieux mais il faut encore tenter d'expliquer un procédé très particulier qui consiste à suggérer le recul et la profondeur par un système raffiné et savant. Tour à tour une masse claire se détache sur le fond plus sombre et une valeur soutenue s'appose à un fond clair. Voici deux exemples précis de ce procédé: à gauche, l'homme à la silhouette anguleuse qui tient une gourde à deux mains, porte une tunique vert et or, il se détache sur une plage vermillon clair qui, à son tour, contraste avec une robe aux nuances indéfinissables de mauve, rose et vert passé; à droite le chef des juifs drapé d'un manteau bleu se découpe sur un fond rouge. Le même principe préside à la conception du paysage construit selon une succession de surfaces alternativement claires et sombres, sans faire intervenir la perspective aérienne.

Recherche d'élégance, charme, tendresse, expressions mélancoliques et rêveuses, autant de traits qui s'écartent de l'art vigoureux de Bouts. L'artiste se plaît à inventer des costumes d'une grande fantaisie et introduit parmi les figurants de nombreuses femmes et aussi des enfants. Son originalité se donne libre cours dans les scènes latérales, tandis que le sujet principal, d'une iconographie traditionnelle, semble directement inspiré d'un modèle de Bouts (1).

Il résulte de ces observations que l'auteur de cette œuvre maîtresse ne peut être un contemporain de Bouts mais plutôt un disciple plus jeune, exceptionnellement doué (2). La chronologie est imprécise. On en est réduit aux conjectures: Ouwater, Petrus Christus et Bouts appartiendraient à une même génération, qui est aussi celle de l'imprimeur L. J. Coster. L'activité de ces maîtres débute à Harlem aux environs de 1440 (3). Juste de Gand, le Maître de la Sibylle de Tibur et Hugo van der Goes, à peu près contemporains, doivent être rattachés à la génération suivante. Enfin, il existe des liens entre tous ces artistes et l'école de Harlem à l'époque de Gérard de Saint-Jean et des graveurs – dont le « Maître de Bellaert » – illustrant de nombreux ouvrages xylographiques entre 1484 et 1486. Les relations qui existaient alors entre Harlem, Bruges et Anvers ont certainement été favorisées par le développement de l'art du livre, imprimé ou manuscrit.

---

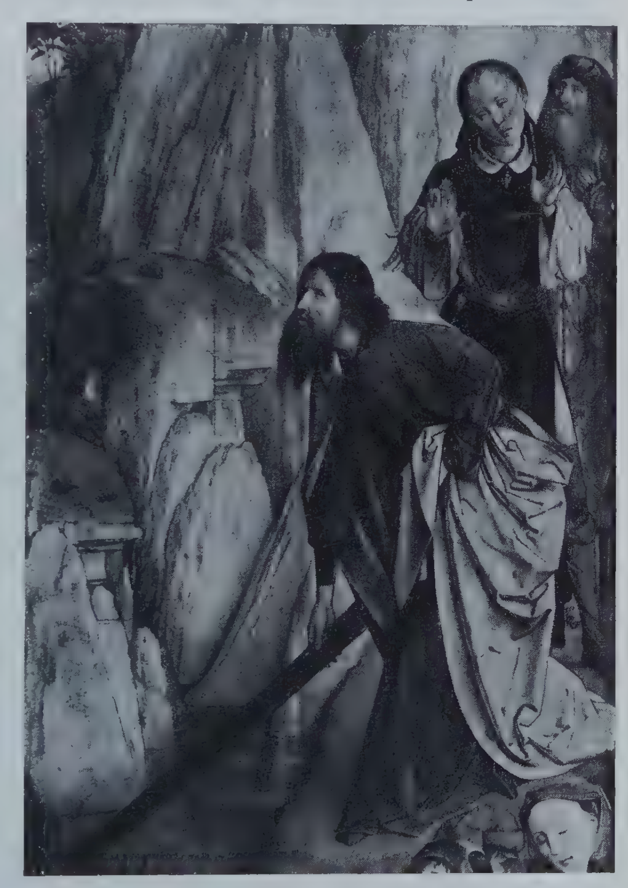
(1) *Catalogue de l'exposition Dieric Bouts*, Bruxelles, 1957-1958, nº 1, *Crucifixion* (Bergame, Collection privée). Voir aussi un dessin et une gravure de P. Huys, dans F. Winkler. *Eine verschollene Kreuzigund des Dirk Bouts.* Mélanges Hulin de Loo. Bruxelles, Paris, 1931, p. 341 et W. Schöne. *Dieric Bouts und seine Schule.* Berlin-Leipzig, 1938, p. 175 et pl. 75 a et b.

(2) Une des raisons pour lesquelles il n'est pas possible d'accepter l'attribution de A. De Schryver à De Rijke (voir Catalogue exposition Juste de Gand, op. cit., p. 21).

(3) W. Schöne. *A. van Ouwater*, op. cit., p. 30.

On peut déceler dans l'œuvre de Juste de Gand de nombreux éléments qui témoignent de l'étude de modèles de Bouts ou de Christus. Nous en passerons quelques uns en revue.

Le type de l'acolyte, personnage jeune, visage oval, joues pleines, cheveux courts et rares, oreilles dégagées, semble un modèle de prédilection; trois fois répété dans le *Triptyque du Calvaire*, on le reconnaît aussi dans les traits du jeune mage élégant et svelte de l'*Adoration* de New-York ([1]). Ce visage se rencontre chez Bouts (*Adoration des Mages* du musée du Prado) et chez Petrus Christus (*Mort de la Vierge* de S. Diego, Californie, et *Déploration* du musée de Bruxelles). De même l'extraordinaire vieillard mourant au premier plan du volet droit, est emprunté à cette *Mort de la Vierge* de Christus où l'on voit un apôtre les yeux clos dans la même attitude et occupant exactement la même place; ce panneau, rappelons-le, était jadis attribué à Juste de Gand ([2]). La pose si particulière de Moïse qui



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 2 – Juste de Gand. – Triptyque du Calvaire.
Détail : Moïse.

Eglise Saint-Bavon, Gand

([1]) *De Eeuw der Vlaamse Primitieven*, op. cit., nº 24. Reproduction, p. 79, dim. 144 × 103 cm.
([2]) M. J. Friedlaender. *The Death of the Virgin by Petrus Christus*. The Burlington Magazine, t. 88, 1946, p. 159, et J. Lavalleye, op. cit., p. 191.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 3 – Juste de Gand. – Triptyque du Calvaire. – Volet gauche (détail).

Eglise Saint-Bavon, Gand

se penche en avançant la jambe fortement tendue est aussi un emprunt à Christus, mais se trouve déjà chez Roger [1] (fig. 2).

Le saint Jean, si émouvant dans son long manteau blanc, se retrouve, combien appauvri, dans la *Crucifixion* du Maître de la Sibylle de Tibur [2]. L'allure du personnage qui se détache du groupe des juifs, dans un mouvement de marche d'arrière en avant, évoque la figure du volet droit du *Martyr*

)[1]) *Déploration*, musée de Bruxelles et Roger van der Weyden, la *Vierge et Saint-Jean*, collection Johnson, Philadelphie, reproduction dans FRIEDLÄNDER, t. I, *Die Altniederländische Malerei.* Leyde, 1934, pl. LXIX et t. II, pl. XII.

[2]) De Eeuw der Vlaamse Primitieven, op. cit., nº 24.

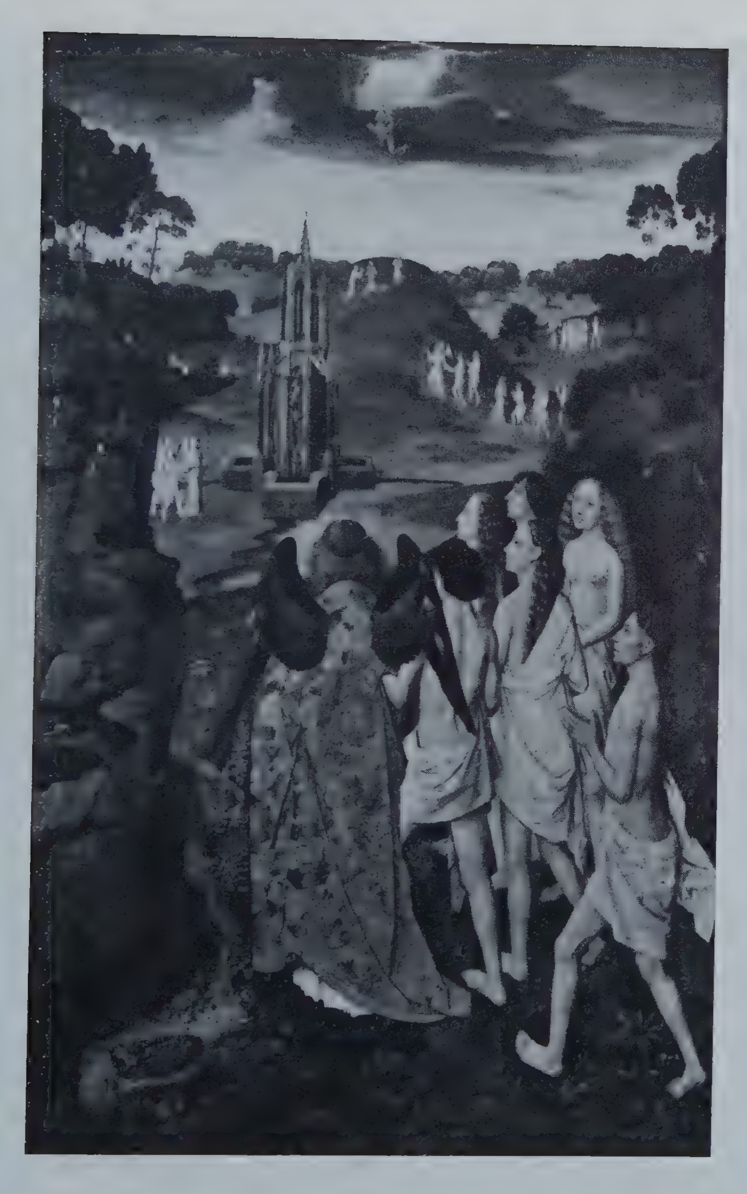


Fig. 4 – Thierry Bouts. – Le Paradis.

Musée de Lille



Fig. 5 – Jacob Bellaert. – Boek van den pelgherym. 1486.

Bibliothèque royale de Belgique

de Saint-Hippolyte de Bouts, légèrement travestie ([1]). Ce figurant se retrouve dans la *Crucifixion* du Maître de la Sibylle, portant des chaussures à bout carré ce qui fournit un indice chronologique, un terminus post quem, environ 1483, 1485. Quant au type de femme au visage dégagé, couronné d'une sorte de turban élargi avec un pan qui retombe, on le voyait déjà chez Van Ouwater dans la célèbre *Résurrection de Lazare* (musée de Berlin), et chez Bouts; il se retrouve chez le Maître de la Sibylle ([2]).

Le décor est constitué par un paysage se déroulant à travers les trois panneaux. Paysage grandiose qui s'ouvre vers le fond ménageant des échappées entre de hautes parois rocheuses. Le centre, plus apaisé, laisse voir une ville avec ses murailles, ses monuments et ses rues animées d'une foule de silhouettes minuscules. Contrastant avec la conception du fond, le paysage de l'avant-plan est artificiel et schématique, sans profondeur. Certaines touffes de verdure sont disposées de façon à marquer la séparation entre les groupes étagés.

Un détail du volet gauche est à signaler: un écran, incurvé au sommet (fig. 3), délimite une vallée dans laquelle serpente une rivière aux eaux glaugues, les eaux de Marah. Dans l'espoir d'étancher leur soif, de petits personnages animés se penchent au bord de l'eau, et cela forme une scène charmante aux couleurs joyeuses: bleu, rose, vert et vermillon clair. Cet aspect particulier de construction rocheuse se trouvait déjà dans le *Paradis* de Bouts (musée de Lille) (fig. 4) et le Maître de la Sibylle l'accentue dans le fond de la *Crucifixion* tandis que le « Maître de Bellaert » répète à plusieurs reprises cette forme bizarre ([3]) (fig. 5).

Ces quelques exemples suffisent à montrer que ces artistes puisent leur inspiration à une sorte de fond commun et transmettent certains motifs d'emprunt aux générations montantes. C'est ainsi que le cavalier vu de dos, vêtu d'une manteline, montant un cheval noir représenté en raccourci, réapparaît dans une illustration de l'Histoire de Troie et, plus tard, dans une gravure d'après Jérôme Bosch ([4]).

Ce mouvement d'échange entre Harlem et le Sud confère quelque vraisemblance à l'hypothèse d'une origine hollandaise de Juste de Gand.

([1]) W. Schöne, op. cit., pl. 64.

([2]) W. Schöne, op. cit., pl. 75a.

([3]) W.R. Valentiner. *Aelbert van Ouwater*. The Art Quarterly, vol. VI, 1953, p. 75 et 90. J.E. Snyder, op. cit., donne la liste des huit ouvrages publiés à Harlem par le Maître de Bellaert entre 1484 et 1486.

([4]) J.E. Snyder, op. cit., fig. 9. A. J. J. Delen. *Histoire de la gravure dans les Anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris-Bruxelles, 1924, pl. LXVI. L'origine de ce cavalier est eyckienne.

Pour étayer ces comparaisons, il y a lieu de rechercher aussi l'écho, le prolongement de l'art de Juste de Gand. L'influence de la peinture flamande dans l'œuvre de Gérard de Saint-Jean a été maintes fois signalée; il a connu certaines peintures de Hugo van der Goes, soit directement, soit par l'intermédiaire de modèles d'atelier. Tout porte à croire que Gerardus Leydanus, élève de van Ouwater à Harlem, a été attiré par la brillante renommée des villes de Bruges et de Gand. Cette idée est admise par Friedlaender: «Geertgen wäre in jungen Jahren, etwa als wandernder Geselle, im Süden gewesen» ([1]).

Il pourrait être identifié avec ce « Gheerkin de Hollandere » dont le nom figure sur la liste des apprentis inscrits à la gilde des libraires, imprimeurs et enlumineurs, à Bruges pour l'année 1475/1476 ([2]) (fig. 6). Cette formation de miniaturiste est confirmée par l'exécution précieuse et menue du petit panneau de la *Glorification de la Vierge* (Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam) ([3]).

Ce séjour dans la région brugeoise donnerait la clef de certains emprunts à l'œuvre de Juste de Gand. Il existe entre le charmant Geertgen tot Sint Jans et le *Triptyque du Calvaire* des affinités au moins aussi apparentes que celles que l'on relève avec van der Goes. Ce n'est pas le sentiment dramatique ou l'inquiétude qui marquent l'œuvre de Geertgen mais un accent familier s'exprimant par l'étonnement, la mélancolie, la grimace enfantine. Coloris clair et lumineux, types jeunes, naïfs s'opposant aux masques d'hommes âgés, ravissants minois d'enfants, costumes pittoresques, prédilection pour les paysages verdoyants traversés de rivières.

La *Légende de Saint Jean-Baptiste* (Musée de Vienne) comporte de nombreux personnages répartis en plusieurs groupes et toute une série de portraits. L'espace est réduit (fig. 7). La fantaisie du peintre se manifeste dans les types et les costumes de l'avant-plan. Ce sont les petites scènes épisodiques de l'arrière-plan qui font irrésistiblement penser à Juste de Gand. Vers la gauche figure l'enterrement du cadavre décapité de saint Jean: parmi les six personnages vêtus simplement, dans une gamme extrêmement délicate de bleu, mauve, vert mousse, rose carmin, jaune, vermillon, se détache sur un fond de rochers le Christ, dont le type de visage, l'attitude de «marche glissante»

---

(1) M. J. Friedlaender. *Die altneiderlandische Malerei.* Leyde 1934, t. V, p. 42.
(2) 150 *Jaar Rijksmuseum,* op. cit., p. 47.
(3) S. Sulzberger. *Gérard de Saint-Jean et l'Art ed la miniature.* Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 1959, p. 167. J.Q. Van Regteren Altena. *Postcriptum.* Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 1959, p. 167.

Fig. 6 – Extrait du registre de la confrérie des Libraires brugeois (1475-76).

Bruges: Archives de la Ville, registre de la Confrérie des Libraires brugeois 1454-1523, folio 8 verso.

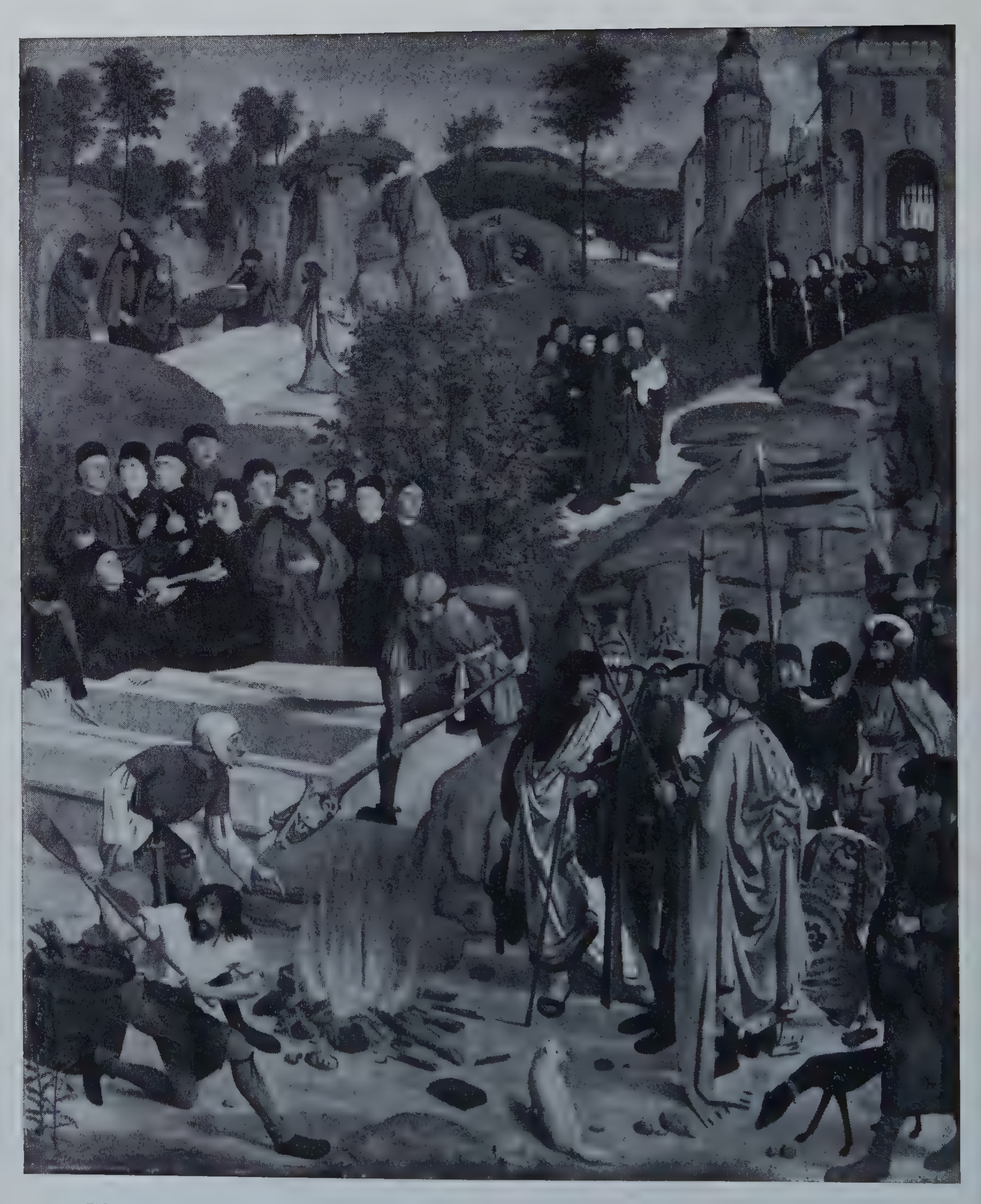


Fig. 7 – Gérard de Saint-Jean. – Légende de Saint Jean-Baptiste.

Vienne, Musée

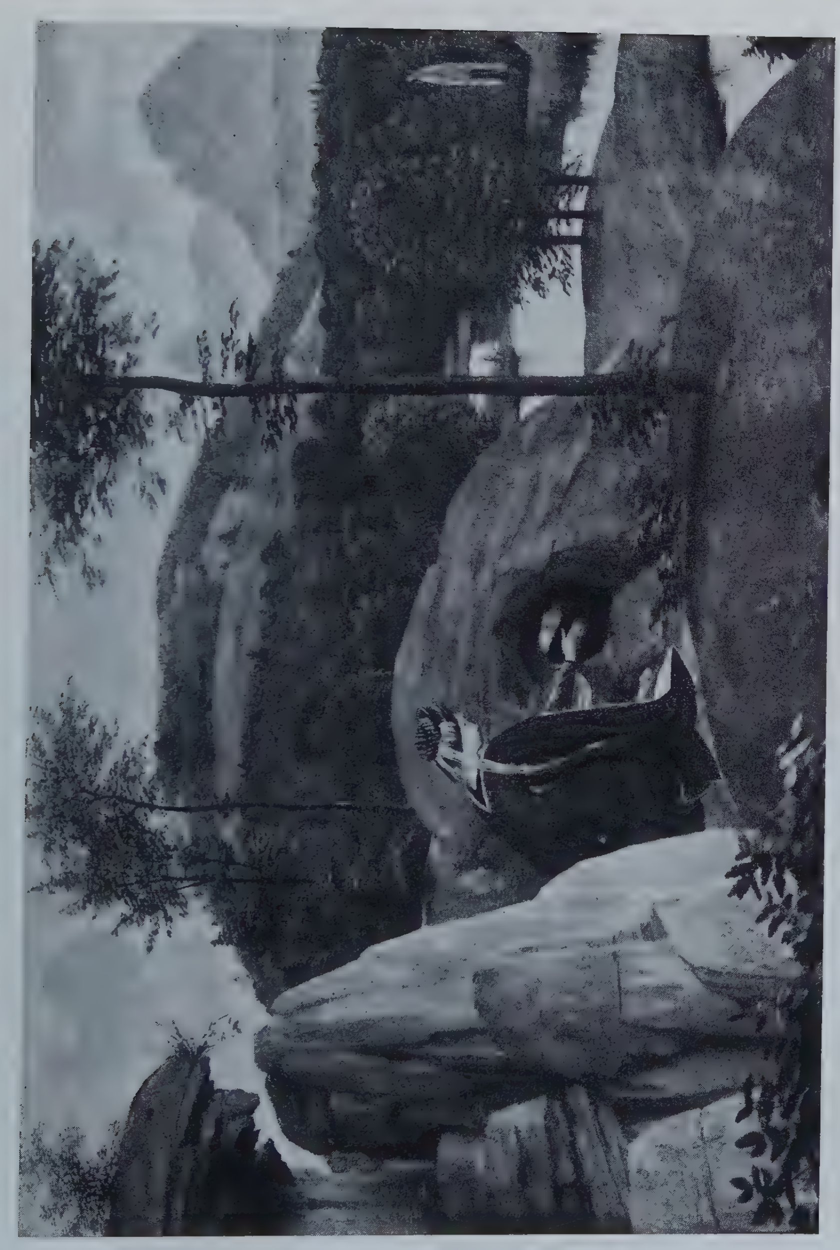


Fig. 8 – Gérard de Saint-Jean. – Légende de Saint Jean-Baptiste (détail).
Vienne, Musée

et le manteau drapé rappellent étrangement le Moïse du volet gauche (1). Au delà, s'ouvre un chemin creux bordé de rochers escarpés. Vers le centre Salomé, vêtue d'une robe vermillon aux courbes enveloppantes et coiffée d'un élégant turban, orné d'un voile transparent, pose la tête du précurseur dans une cachette (fig. 8). De ce côté, le site verdoyant s'éclaire du reflet des eaux tranquilles.

Notre conclusion sera brève. Pendant sa période de jeunesse, Juste de Gand est fortement influencé par l'art de Dieric Bouts. Cette influence est prépondérante et se combine avec d'autres emprunts qui amènent à considérer le rôle joué par Juste de Gand dans un milieu artistique où se manifestent divers contacts avec Harlem. D'autre part, certaines de ces tendances semblent annoncer l'art de Gérard de Saint-Jean, spécialement pour ce qui concerne le coloris et le sentiment du paysage.

Ces indications, trop fragmentaires encore, pourraient être réexaminés à la lumière des recherches poursuivies par les spécialistes hollandais, entre autre dans le domaine de la gravure.

S. Sulzberger

Nous tenons à remercier la direction des services photographiques du Kunsthistorisches Museum de Vienne pour les documents mis aimablement à notre disposition.

(1) Ce même type revient dans un triptyque d'un autre peintre de Harlem, Jan Mostaert : le saint Jean-Baptiste du volet droit du *Jugement dernier* (Rheinisches Landesmuseum de Bonn).

Considérations sur les maniéristes flamands

Nous entendons par Maniérisme l'expression d'un état d'âme exaspéré qui se manifeste par intermittences à travers tout le XVIe siècle dans l'art des anciens Pays-Bas.

Il est, en plusieurs points, différent du Maniérisme italien de la fin du XVIe siècle, dont parlent les spécialistes de l'art de la péninsule. Et nous ne limitons pas son apparition au début de ce siècle et à l'« école d'Anvers », comme l'a fait M. J. Friedländer qui, le premier, chercha à mettre de l'ordre dans cette production pléthorique [1]. Il est vrai qu'à Anvers et au début du siècle il se produisit comme une explosion de Maniérisme, et que quantité de peintres adroits, mais sans envergure, répondirent au besoin de sortir du formalisme traditionnel en cherchant de trouver des formules nouvelles au prix d'une exagération systématique. De même que dans la littérature flamande de cette époque, on vit dans la peinture contemporaine fleurir une rhétorique ampoulée, qui passait pour « moderne » aux yeux des adeptes, mais qui manquait de cette retenue indispensable à l'authentique œuvre d'art. On multiplie les courbes et les ondulations gratuites, les poussées et les heurts arbitraires, on donne à la composition une turbulence capricieuse. Les figures sont allongées; les barbes et les cheveux tirebouchonnés; les vêtements, souvent d'un exotisme outré, s'ornent de pans découpés et flottants. Partout, même dans les paysages, les formes sont secouées, les rythmes saccadés, les éclairages contrastés. Dans la cohue des peintres secondaires qui s'adonnent à ce mouvement à Anvers au début du XVIe siècle, M. J. Friedländer put distinguer l'œuvre de deux peintres anonymes à tempérament personnel. Il groupa les productions du Maître de *L'Adoration des Mages* von Groote (Collection Baron von Groote, de Kitzbourg) ,artiste qui suit en partie Jean Cock, mais s'en écarte, bien à ses dépens, dans certaines de ses œuvres. Il rassembla aussi les tableaux du Maître de 1518 autour des *Scènes de la Vie de la Vierge*, panneaux

(1) M. J. Friedländer, *Die Antwerpener Manieristen*, in: Jahrbuch der Preussische Kunstsammlungen, t. XXXVI, 1915, pp. 62 ss., complété par l'auteur dans son *Altniederländische Malerei*, t. XI, Leyde, 1933.



Fig. 1 – Jean de Beer (« Pseudo Bles »). – L'Adoration des Mages.

Munich, Pinacothèque.

offerts à l'église Sainte-Marie, de Lubeck, par le marchand Jean Boennes, qui les avait amenés d'Anvers; cet artiste se sert de formes plus réservées et soigne mieux l'exécution. Mais, en général, la production de ces maniéristes secondaires du début du siècle pourrait demeurer noyée dans la masse anonyme vulgaire.

Mieux vaut concentrer son attention sur les quelques Maniéristes qui se sont fait valoir durant tout le XVIe siècle, par une production vraiment esthétique.

Jean de Beer

Jean de Beer peut être considéré comme le vrai initiateur des manièristes flamands.

L'étude de son style se fonde sur la seule œuvre signée que l'on connaît de sa main: un excellent dessin, du Musée Britannique, et qui représente diverses têtes d'hommes. M. J. Friedländer l'a rapproché de la production du maître appelé jadis « Pseudo-Bles », groupée autour de *L'Adoration des Mages*, de la Pinacothèque, de Munich (fig. 1), portant une fausse signature «Henricus Blesius», enlevée en 1911. Ce dessin et ce tableau reflètent le goût du gothique pour la verticalité, tant dans les longues figures étriquées et anguleuses, que dans les édifices représentés. Des tendances renaissantes viennent s'y mêler: elles ajoutent souplesse et complication aux formes. Par voie de comparaison, d'autres œuvres du peintre ont été reconnues. Certains caractères y apparaissent avec constance. Non seulement des personnages semblables reviennent, avec leur front fuyant, nez prolongé, barbiche en pointe; mais une même virtuosité se manifeste tant dans la composition picturale que dans l'expression de la figuration de personnages secondaires. L'artiste recherche des effets chromatiques, oppose des tons froids à des tons chauds. *L'Adoration des Bergers (La Nativité)*, du Musée Wallraff Richartz, de Cologne, est, malgré la réserve dans les formes de la Vierge et de saint Joseph, un tableau maniériste; il n'y a pas seulement la conformation compliquée des figures des bergers, il y a aussi les notes stridentes de couleur: jaune-citron autour de l'Enfant, et tons vifs de vert, rouge, bleu et jaune dans les vêtements des bergers (fig. 2). Mais l'artiste poussera plus loin. *La Vierge entre des Saintes*, de la collection du comte Radnor de Longford Castle, comporte nombre de tons hétérogènes: gris à côté de jaune, orange à côté de jaune, brun à côté de rose. Cette audace s'observe encore dans *L'Adoration des Mages*, de la Brera (fig. 3), de Milan, œuvre capitale du maître; on y voit du rouge accolé à du gris, du vert joignant un ton brun, du vert rapproché d'un blanc éclatant.



Fig. 2 – Jean de Beer. – L'Adoration des Bergers.

Cologne, Musée Wallraf-Richartz.



Fig. 3 – Jean de Beer. – L'Adoration des Mages.

Milan, Brera.

Nous avons pu constater les mêmes audaces dans *L'Adoration des Bergers*, du Musée de Young, de San Francisco, *Saint Joseph désigné comme époux de la Vierge*, de la collection Cook, de Richmond, et *La Décollation de Saint Jean*, des musées de Berlin. C'est particulièrement dans ses *Nativités* que Jean de Beer se livre à des audaces de coloris: il se plaît à y zébrer une nuit sombre par de fulgurantes clartés, un peu à la manière du Corrège, comme l'a démontré George Isarlo.

Ce ne sont pas là des fantaisies d'un artificier qui s'amuse à étonner. Ce sont des expressions sincères de sentiments véridiques, et ce sont des réussites de composition de coloris.

Les archives fournissent peu de détails sur la vie de l'artiste. Par les registres de la corporation d'Anvers, nous savons que Jean de Beer fut inscrit comme apprenti en 1490 ([1]), qu'il devint maître en 1504 ([2]), qu'il reçut un élève en 1510 et un autre en 1513, qu'il était doyen en 1515, et qu'en 1536 il n'était plus ([3]).

Jean Cock

Comme Jean de Beer, Jean Cock prit part au mouvement maniériste dès les premières années du XVIe siècle.

Il ne nous a laissé qu'une seule œuvre documentée: de son *Paysage avec Saint Christophe*, de la collection baronne von Bissing, d'Oberaudorf, (fig. 4), il subsiste une copie gravée de l'époque portant l'inscription: «Pict. J Cock». Ce tableau présente une parenté de style avec les tableaux de Jean de Beer. Il propose une audacieuse perspective, avec un large fleuve bordé de rochers fantastiques dont les tons clairs s'opposent étrangement à la tache sombre de l'eau. Un tronc d'arbre extrêmement contorsionné supporte la cabane d'un ermite aux allures de fantôme. La figure de saint Christophe est prolongée par un long manteau qui traîne sur l'élément liquide. Quelques formes particulières attirent l'attention, comme le capuchon pointu de l'ermite, le nez de saint Christophe, si curieusement allongé vers le bas et sa barbe qui flotte en touffes.

Le peintre y a donné libre cours à sa fantaisie. Il peint un pays de rêve. Ses figures, qui s'écartent de la tradition réaliste des Flamands, paraissent

(1) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *Les Liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de Saint-Luc*, Anvers, s.d. (1872), t. I, p. 43.
(2) Ibid., p. 60.
(3) Ibid., *passim*.



Fig. 4 – Pierre Huys. – Saint Christophe.

Münich, Pinacothèque

mues par d'invisibles forces et c'est comme s'il s'en dégageaient des effluves électriques par les effilements de la barbe, par les extrémités effilochées ou prolongées des vêtements. Cette conception fantastique se transmet au paysage animé d'un intense mouvement. Elle agit même sur l'exécution, faite de traînées rapides du pinceau, de touches légères, courtes, parallèles et de lignes métalliques dans les chevelures. Il y a là des réminiscences de Jérôme Bosch et de Joachim Patenier. Mais il y a surtout un style personnel, dû au tempérament nerveux de Jean Cock.

Par comparaison de style, nombre d'autres tableaux ont été attribués – à tort ou à raison – à l'artiste. Il n'y a pas lieu de les commenter ici. Les attributions les mieux établies nous paraissent être: *Les Ermites Saint Antoine*



Fig. 5 – Jean Cock. – Les Ermites Saint Antoine et Saint Paul.

Vaduz, Galerie du Prince de Liechtenstein.

et Saint Paul, de la collection du prince de Liechtenstein, Vaduz (fig. 5), dont une réplique se trouve au musée de Varsovie; *Saint Christophe*, de la collection du baron von Fürstenberg, Körtlinghausen; *Loth et ses Filles*, de l'Institut d'Art, Detroit (fig. 6), où nous avons relevé une fausse signature d'Engebrechtsz; *La Circoncision* et *Le Calvaire*, du Musée de l'Etat, Amsterdam; *Le Portement de Croix*, de la galerie de l'université Yale, New Haven; une *Pietà*, du Musée d'Histoire de l'Art, Vienne; *La Fuite en Egypte*, de la Galerie Nationale, Dublin; *Saint Jean à Pathmos*, jadis à la Galerie West, Londres; *Le Christ au jardin des Oliviers*, du château de Witsowitz.

De l'examen de ces œuvres on peut inférer que le peintre exploita quelques veines de son contemporain Bosch, qu'il affectionna des formules décoratives et le pittoresque de paysages aux plantes exotiques de l'école de Leyde, mais, surtout, que ses figurations prennent un aspect fantasmagorique grâce à des



Fig. 6 – Jean Cock. – Loth et ses Filles.

Détroit, Institut des Arts.

éclairages vivement contrastés. Le caractère spécifique de l'art de Jean Cock, c'est la fougue. Elle se manifeste dans le rythme puissant et souvent saccadé de la figuration, l'opposition des clartés et des ombres, l'exaltation avec laquelle l'artiste conçoit ses paysages composites, bien plus mouvementés que ceux de Joachim Patenier.

Depuis quelques années, certains érudits ont voulu reconnaître dans l'auteur de plusieurs de ces tableaux l'un des fils de l'excellent peintre de Leyde Corneille Engebrechtszen (1). On a songé au fils qui se prénommait

(1) Voir les études de N. Beets, E. Pelinck, H. Gerson, J.G. van Gelder, W.R. Valentiner, P. Wescher, M. J. Friedländer.

Corneille et qui fut surnommé Corneille Kunst. D'autres croient qu'il s'agit du fils Luc Cornelisz, dont van Mander dit qu'il fut à la fois peintre et cuisinier (« cock »). Pour notre part, nous nous rangerons aux côtés de M. J. Friedländer qui a émis à ce sujet une opinion logique: l'état de la question ne permet pas de prendre une position définitive (1).

Jean Cock fut inscrit comme maître sous le nom de « Jan van Leyen » en 1503 au registre de la corporation d'Anvers (2). Ce nom « de Leyde » indique probablement le lieu de son origine, ce qui expliquerait certaines concordances de son style avec celui de Corneille Engebrechtszen (3). En 1506, c'est sous le nom de Jean Cock qu'il fait inscrire un premier élève au registre des peintres d'Anvers (4). A partir de cette date c'est exclusivement sous le nom de Jean Cock qu'il sera mentionné dans les documents. En 1507-1508, il est payé – suivant les comptes de l'église Notre-Dame, d'Anvers – pour des travaux assez ordinaires: peinture de tringles et verrous d'un autel, et réparations à un autre autel (5). En 1520 il est doyen de la corporation (6). L'artiste doit être décédé avant la fin de l'année 1528, puisque sa femme se trouve mentionnée comme veuve dans les comptes de Notre-Dame d'Anvers, allant de Noël 1528 à Noël 1529 (7).

Lancelot Blondeel

Cet artiste brugeois appartient à la seconde génération des peintres qui renouvellèrent le style pictural au XVIe siècle. A en croire les documents de l'époque, il serait l'un des plus importants représentants de la Renaissance flamande. Comme bon nombre de ses contemporains italiens, il se montra actif dans bien des domaines: il fut tout ensemble architecte, sculpteur, peintre, graveur, ingénieur et urbaniste. Ses pairs l'élevèrent aux fonctions honorifiques de la corporation des artistes de Bruges. Les magistrats de cette ville non seulement le chargèrent de commandes diverses, mais le consultèrent

(1) Dans *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, pp. 84-88.
(2) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *Les Liggeren*, *o.c.*, t. I, p. 58.
(3) Voir G. Isarlo, *Les Indépendants dans la peinture ancienne*, Paris, 1956, p. 60.
(4) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *Les Liggeren*, *o.c.*, t. I, p. 65.
(5) Ibid., p. 65.
(6) Ibid., p. 94.
(7) Ibid., p. 65.

aussi pour toutes les questions qui touchaient à l'art ([1]). L'examen de ses œuvres peintes modère singulièrement notre enthousiasme envers un artiste si divers et si apprécié de son temps. Il s'est lancé à corps perdu dans les détails d'ornementation. Cette décoration nous paraît le produit d'un tempérament sans doute primesautier, mais dénué du sens de la mesure.

La plus ancienne œuvre authentique de Blondeel est datée de 1523. C'est un tableau signé, en l'église Saint-Jacques, de Bruges: *La Légende de Saint Côme et Saint Damien* ([2]). C'est moins l'œuvre d'un peintre que celle d'un ingénieux décorateur. Les amateurs curieux d'iconographie pourront déchiffrer dans les cinq médaillons et dans les alvéoles de cette décoration divers épisodes de la vie des saints Côme et Damien. Seules ont un aspect quelque peu pictural les deux figures latérales des saints. Le reste est conçu dans des tonalités neutres que commandait l'ornementation architecturale, exécutée en noir sur fond d'or mat. Ce n'est, en fait, qu'un grand dessin à la pointe du pinceau, où, comme dans maintes gravures de l'époque, les ombres sont suggérées par des traits parallèles. L'œuvre se signale par une débauche de fioritures capricieuses, où disparaît toute idée constructive. Les chapiteaux eux-mêmes y perdent leur sens de soutien. On peut dans l'un ou l'autre détail déceler quelque emprunt à l'art italien; mais la mesure de l'architecture italienne y est totalement absente. En vain on y chercherait cette belle réserve dont ne se départaient pas les auteurs italiens de grotesques. Ce maniériste de Bruges dépasse nettement en démesure ses collègues anversois. C'est là une preuve de ce qu'on aurait tort de voir dans le Maniérisme de l'époque une spécialité des peintres d'Anvers. Ce Maniérisme brugeois est en corrélation avec le gothique flamboyant tel que l'architecture le pratiquait alors en Flandre, spécialement dans la façade de l'église Saint-Basile de Bruges, construite en 1529-1533 par Dixus van den Kerchove et Guillaume Aerts, d'après, paraît-il, les projets de Lancelot Blondeel. Mais l'emploi du pinceau permet au peintre des audaces plus grandes. Qu'on veuille bien observer, dans cette *Légende de Saint Côme et Saint Damien*, le développement de la grande arcade du centre. Une partie, à gauche, sert, dans la scène du martyre, de

---

([1]) Documents publiés par W. H. J. Weale dans *Bruges et ses Environs*, Bruges, 1875, pp. 34 ss., ainsi que dans *Lancelot Blondeel*, in: Annales de la Société d'Emulation, Bruges, 1908, pp. 277 ss. et 373 ss.

([2]) On a suggéré que cette œuvre aurait servi de bannière à la corporation des barbiers-chirurgiens. Des documents écrits font, en effet, mention de deux bannières peintes par Blondeel; mais celles-ci représentaient La Descente du Saint-Esprit et La Transfiguration du Christ. Et puis, la composition du tableau en question, en forme de triptyque, marque suffisamment sa destination de retable d'autel. On sait d'ailleurs que le tableau de Saint-Jacques fut commandé par la corporation des barbiers-chirurgiens pour leur chapelle de l'église Saint-Jacques.

dais au trône de l'empereur qui préside à l'exécution. De plus, toute la figuration de cette scène se soumet au rythme du décor architectural qui l'entoure. Elle est mouvementée à l'extrême. C'est jusqu'à la colonne érigée au centre, qui en épouse le rythme. Elle aurait pu servir d'axe à cette composition, mais elle participe à l'impétueux mouvement général et l'idole qui la surmonte semble se courber vers le confus grouillement du bas.

Blondeel laissa suffisamment d'œuvres documentées et datées, pour nous permettre d'examiner les différents aspects de son style, même ailleurs qu'en peinture. La cheminée du Franc de Bruges atteste un sens plus heureux de la composition. Il se peut cependant que le mérite en revienne partiellement aux sculpteurs qui eurent à l'exécuter. Ceux-ci n'ont pas abdiqué toute liberté d'invention. Des documents rappellent qu'en 1529, à la suite d'un concours, les magistrats du Franc de Bruges chargèrent Blondeel de diriger la construction d'une cheminée dans leur salle de justice; elle devait être consacrée à la commémoration de la Paix des Dames, conclue le 3 août 1529 à Courtrai, par laquelle fut reconnu à Charles Quint la souveraineté sur la Flandre. A la demande des magistrats, Blondeel soumit ses plans aux principaux sculpteurs de Malines, Bruxelles, Anvers et Gand. Encore en 1529, la cheminée, qui porte cette date, fut exécutée, d'après les « patrons » de Blondeel, par le sculpteur Guyot de Beaugrant, établi à Malines, qui se chargea de la partie supérieure, et par Roger de Smet, Jacques Crépeu, Herman Glosencamp, Adrien Rasch en quatorze aides qui exécutèrent la partie inférieure. Les comptes relatifs à ce travail subsistent. Il est possible que ces sculpteurs ne manquèrent pas de donner de la solidité aux inventions du « maître de l'œuvre ».

Dans les tableaux qu'il devait signer par la suite, Blondeel paraît s'assagir, tout en demeurant plus décorateur que peintre. Ce sont: *Saint Luc peignant la Vierge*, du Musée Communal, Bruges, de 1545; *La Vierge entre Saint Luc et Saint Eloi*, de l'église Saint-Sauveur, de Bruges, également de 1545, et *Le Martyre d'un Saint*, 1548, du Musée de l'Etat, d'Amsterdam.

La première de ces œuvres est une composition décorative hybride, où seul un minime ovale est réservé à la figuration. Comme *La Légende de Saint Côme et Saint Damien*, elle est peinte sur une toile qui a absorbé une notable partie de la couleur. Celle-ci peut avoir été brillante; elle est mate aujourd'hui. On peut relever un beau vert dans la robe de saint Luc, un vert identique dans celle de la Vierge, du rouge pourpre dans les deux manteaux.

La deuxième, *La Vierge entre Saint Luc et Saint Eloi* (fig. 7), fut exécutée pour l'autel de la confrérie des peintres et selliers de Bruges. Elle n'apporte



Fig. 7 – Lancelot Blondeel. – La Vierge entre Saint Luc et Saint Eloi.

Bruges, Eglise Saint-Sauveur

rien de neuf, sinon certaine qualité monumentale dans le forme des deux saints. La Bibliothèque J.P. Morgan, de New York, conserve un dessin de cette composition: il servit probablement de modèle à soumettre aux clients.

Dans le troisième tableau, *Le Martyre d'un Saint*, la décoration ornementale a fait place à des ruines d'une architecture peu précise au milieu d'un paysage paisible.

A ces œuvres certaines, peuvent être ajoutées, en raison de concordances de style, les *Scènes de la Pêche miraculeuse* et *Le Christ avec la Femme adultère*, datés de 1527, du Musée Communal, de Bruges, un *Saint Georges*, du même musée, mais nullement – comme d'aucuns le font – les *Scènes de la Vie de la Vierge*, de la cathédrale de Tournai, qui est une œuvre de Pierre Coecke d'Alost.

Faut-il attribuer l'assagissement du peintre, dans les années 1540-1550, à un voyage que Lancelot Blondeel aurait fait en Italie? Ou doit-on y voir une meilleure connaissance de l'architecture que répandait à l'époque aux Pays-Bas la traduction par Pierre Coecke du livre de Serlio, paru en 1539? Ou n'est-ce qu'une conséquence du fait que les gravures de Mantegna, de Marc-Antoine Raimondi et d'Augustin Venziano circulaient plus nombreuses en Flandre? Ne serait-ce pas plus logique de supposer que l'âge et l'expérience ont fini par faire perdre à Blondeel son exubérance première, par éteindre en lui le désir de vagabonder dans les méandres d'une ornementation un peu folle. Pour pouvoir en dire davantage, il faudrait arriver à découvrir un autre genre d'œuvres de l'artiste, comme ces Ruines Antiques et ces Danses Paysannes dont parle van Mander, ou encore ces Incendies de Ville dont il est question dans Guicciardini et Vasari.

Lancelot Blondeel naquit probablement dans l'échevinage de Poperinghe en 1496 [1]. La corporation des artistes de Bruges l'accepta comme maître en 1519, et il fit rapidement carrière. En 1530, 1537 et 1556, il fut appelé à la fonction de juré de la corporation. Il mourut à Bruges, le 4 mars 1561.

Blondeel eut des imitateurs. A l'époque de la décadence artistique de Bruges, il fut longtemps considéré comme un grand peintre par ses concitoyens. Les outrances presque maladives dont il avait donné l'exemple sévirent longtemps parmi les artistes de sa cité. En l'an 1600 encore, un certain Claeissens

(1) Dr. van de Casteele, *Keuren* 1441-1574 *et autres documents inédits concernant la Ghilde de Saint-Luc de Bruges*, Bruges, 1867, p. 259.

exécutait une *Vierge et Enfant*, à la chapelle de l'hôpital de Damme, où un bébé recroquevillé sur les genoux de sa mère, joue avec son voile dont les plis tarabiscotés flottent au vent.

Marin van Reymerswale

Marin van Reymerswale fut un maniériste acharné: ses œuvres sont secouées d'un frémissement particulier. Ses productions s'échelonnent de 1521 à 1547; son activité se situe entre celle de Jérôme Bosch et celle de Pierre Breughel.

Cet artiste n'attache qu'une importance relative au sujet. Il peindra indifféremment tour à tour une Vocation de saint Matthieu, un saint Jérôme, le portrait d'un marchand avec sa femme, des Percepteurs d'impôts, des Changeurs de monnaie, des Avocats, des Notaires; son intérêt se porte essentiellement sur l'expression de son propre état d'âme: de là l'originalité de son style.

Ce peintre signait la plupart de ses tableaux; en général: « Marinus de Reymerswale (parfois: Reymerswaele) me fecit », et de temps en temps simplement: « Marinus me fecit », et une fois: « Mmad me fecit ».

La plus ancienne date apposée sur un tableau signé, celle de 1521, se trouve sur le *Saint Jérôme*, du Prado, qui porte: « Mmad me fecit », et dont le style est bien conforme aux autres œuvres authentiques. Un autre *Saint Jérôme*, signé et daté de 1528, parut à la vente Helbing, Munich, en juin 1934. De l'année 1535 est daté le *Saint Jérôme* signé, de l'Académie Saint-Fernand, de Madrid. Trois tableaux *Le Percepteur d'impôts et sa Femme* – celui du Prado N° 2102 (fig. 8), celui de la Pinacothèque de Munich et celui du musée de Nantes – n'offrent entre eux que de légères différences. Tous trois sont signés et datés de 1538. Un autre tableau à peu près semblable, signé et daté de 1539, se trouve au Prado sous le N° 2567. En 1540, l'artiste signe et date encore deux tableaux sur le même sujet, qui appartiennent respectivement au Musée National de Copenhague et au Musée du Bargello, de Florence. De l'année 1541 est daté le *Saint Jérôme*, signé, du musée d'Anvers. C'est cette même année 1541 – et non 1540 – qui est indiquée sur *Le Percepteur d'Impôts et sa Femme*, tableau signé de la Galerie, de Dresde. Un *Cabinet d'Avocat* existe à la Pinacothèque, de Munich, et un autre, assez semblable, se trouve en la possession de W.R. Drown et Chr. Norris, de Londres: tous deux sont signés et datés



Fig. 8 – Marin van Reymerswale. – Le Percepteur d'Impôts et sa Femme.
Madrid, Prado.

de 1524. Un troisième de ce genre, à la Galerie, de Dresde, est également signé, mais daté de 1545. Enfin, c'est en 1547 que le peintre signe et date un *Saint Jérôme*, du Prado.

Marin van Reymerswale devait déjà avoir un certain âge, lorsqu'il se mit à peindre. Il le fit d'abord à la manière de Quentin Metsys, qui, vers la fin de sa vie, se manifesta comme peintre de genre. Il est utile de se rappeler que, dès 1509, il était inscrit comme apprenti à Anvers – non chez Metsys – qu'il put devenir maître quatre ans plus tard et que Metsys ne cessera de travailler qu'en 1530. Toujours est-il que van Reymerswale, qui allait se spécialiser dans la représentation de Percepteurs d'Impôts, ne signa sa première œuvre sur ce thème qu'en 1538, et que, d'autre part, ces compositions ont



Fig. 9 – Quentin Metsys. – Le Joaillier.

Paris, Louvre.

visiblement pour point de départ deux œuvres de Quentin Metsys qui sont des Portraits de Marchands (1).

Les portraits de marchands et de percepteurs d'impôts n'allaient pas tarder à se répandre sur la place d'Anvers où le négoce, la fiscalité et les opérations du change commençaient à se tailler une place fort importante dans la bourgeoisie. Des tableaux de Quentin Metsys en font foi, notamment le tableau du Louvre, intitulé au XVIIe siècle *Le Joaillier* et aujourd'hui *Le Banquier et sa Femme* (fig. 9), ainsi que *Le Portrait d'un Marchand avec son Associé*, de la collection Cailleux, de Paris, et *Le Portrait d'un Marchand avec son Associé*. de la collection Johnson, du Musée de Philadelphie, où nous voyons, quant à nous, le Portrait de Jérôme Sandelin, receveur des rentes de Zélande(2).

Marin van Reymerswale s'inspira d'abord du *Joaillier* de Metsys. Il en reprit le sujet et la composition, mais s'en écarta au point de vue de la conception psychologique et de l'expression plastique: ainsi la femme n'est plus, comme chez Metsys, la tendre épouse qui feuillette un livre d'heures illustré, tout en jetant un discret coup d'œil sur le travail de son mari: elle est devenue la compagne de l'homme d'affaires dont elle partage la passion du gain. Cette nouvelle interprétation apparaît dans les trois tableaux de van Reymerswale *Le Percepteur d'impôts et sa Femme*, signés et datés chacun de 1538 et qui sont à Madrid, Munich et Nantes.

Ensuite, se souvenant du *Portrait d'un Marchand et de son Associé* de Metsys, van Reymerswale peint à plusieurs reprises *Le Percepteur d'impôts et son Garant* (fig. 10). Aucun de ces tableaux n'est signé. Le meilleur exemplaire, et dont les caractères de style et surtout le coloris garantissent l'attribution, est celui de la Galerie Nationale, de Londres. Déjà l'artiste y confère au second personnage une allure caricaturale. L'irrévérence s'explique par les circonstances historiques. Durant la première moitié du XVIe siècle, la perception de l'impôt constituait une fonction honorable: en 1535, elle était exercée à Anvers par Michel van der Heyden, qui devait devenir, l'année suivante, échevin-juge, et bourgmestre de la ville; peu d'années après, on verra Gilbert van Schoonbeke, ancien fermier des accises à Anvers, devenir conseiller de l'empereur Charles Quint et commis aux finances. Ainsi, lorsque Quentin Metsys avait à exécuter la commande d'un portrait de marchand ou de percepteur d'impôts, il respectait l'intégrité psychique de son modèle. Mais, cette obligation devenait

(1) Voir: Leo van Puyvelde, *Un Portrait de Marchand de Metsys et Les Percepteurs d'impôts de Marin van Reymerswale*, in: Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. XXVI, 1957, pp. 3-23.
(2) Voir notre article précité.

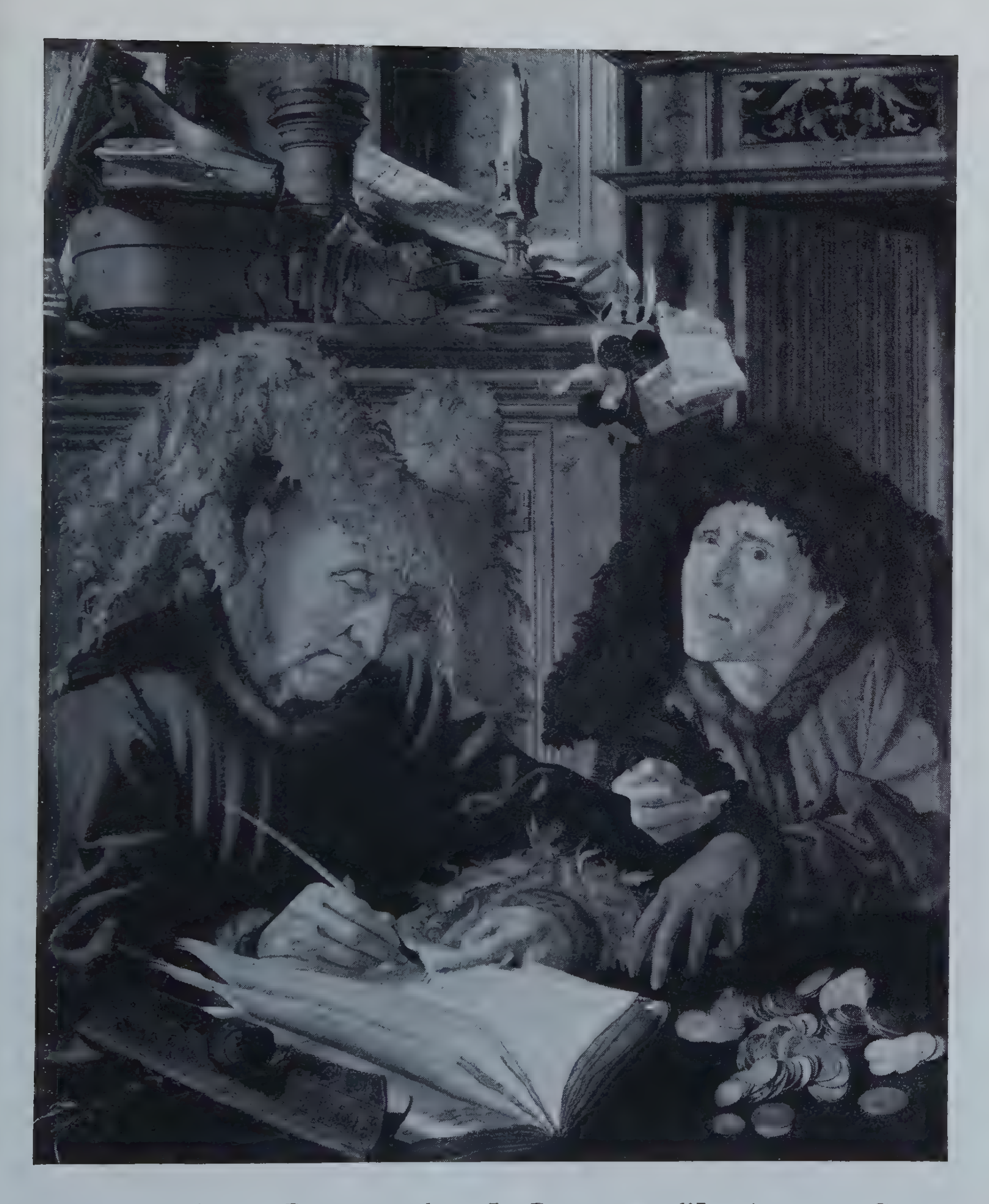


Fig. 10 – Marin van Reymerswale. – Le Percepteur d'Impôts et son Garant.
Londres, Galerie Nationale.

moins impérieuse lorsqu'il s'agissait du second personnage. Un percepteur d'impôts acceptait parfois de voir figurer son garant à ses côtés sur le tableau. Le titulaire de la charge était tenu d'avoir un répondant. Celui-ci avançait le cautionnement exigé, surveillait les comptes, défendait ses propres intérêts avec âpreté, et se montrait souvent impitoyable. On comprend l'aversion que ce personnage suscitait auprès du public et même chez le percepteur en titre, qui devait se complaire à le voir maltraiter quelque peu dans un portrait commun.

Ce thème sera exploité par van Reymerswale à partir de 1538. C'est ici que cet artiste se détache définitivement de Metsys. On ne peut plus parler de lui comme d'un disciple, encore moins d'un épigone de ce peintre. Il interprète les mêmes sujets tout différemment. Il ne peint plus des portraits de marchands ou de percepteurs; mais de véritables tableaux de genre, où l'auteur accuse avec férocité le caractère hargneux des percepteurs eux-mêmes. Il leur confère un regard dur et froid, des doigts crochus comme des serres, des lèvres pincées, des faces sardoniques où les rides sont burinées, des couvre-chefs qui s'effilochent. Ces figures – où l'on a voulu voir, à tort, des usuriers ou des avares – ne sont en réalité que des persiflages de ces fonctionnaires fiscaux que le contribuable n'a jamais portés dans son cœur. La chose est confirmée par les inscriptions qu'on peut lire sur les paperasses que le peintre ajoute comme accessoires: il y est question de recettes d'accises, parfois de rentes.

Cette causticité de l'esprit atteint son paroxysme dans les dernières œuvres de l'artiste. Notamment dans deux des exemplaires du *Cabinet d'un Avocat*, dont nous avons parlé plus haut, celui de Londres et celui de Dresde. L'artiste y montre, non sans hargne, l'homme de loi occupé à berner les pauvres hères qui comparaissent devant lui.

Cette tendance à l'expression acerbe se remarque jusque dans certains de ses tableaux à sujet religieux.

A diverses reprises le peintre traita la *Vocation de Saint Matthieu*. Ce saint était un percepteur d'impôts et maniait l'argent lorsqu'il fut appelé par le Christ à le suivre. Aucune *Vocation de Saint Matthieu* ne porte la signature de van Reymerswale. Néanmoins, trois exemplaires présentent nettement le style que l'on peut observer dans ses œuvres authentiques. Un premier, du musée de Gand, porte la date du 14 mai 1536. Un autre est à la Pinacothèque, de Lugano, et provient de la collection du comte de Northbrook. Le meilleur, d'un coloris plus brillant, appartient au prince de Liechtenstein, de Vaduz.

L'artiste trouva une clientèle friande pour ses représentations de *Saint Jérôme*, considéré à cette époque comme le patron des savants. Il lui confère un visage émacié, des yeux un peu hagards, une chevelure hirsute, une barbe de fleuve qui coule en vagues séparées, une peau tannée sillonnée de rides, et tout ce qui entoure le saint prend part à une sarabande de formes, lignes, couleurs discordantes, qui exprime le désarroi de l'artiste. Il s'agit ici de tout autre chose que du fantastique dont le génie de Bosch s'amusait: c'est plutôt l'exaspération de l'esprit contre l'ordre existant. Les meilleurs *Saint Jérôme*, signés par le peintre, sont ceux de l'Académie Saint-Fernand, de Madrid et du musée d'Anvers, datés respectivement de 1535 et de 1541. Mais de bonnes répliques de l'artiste même existent ailleurs, notamment au Musée de l'Etat, d'Amsterdam (fig. 11).

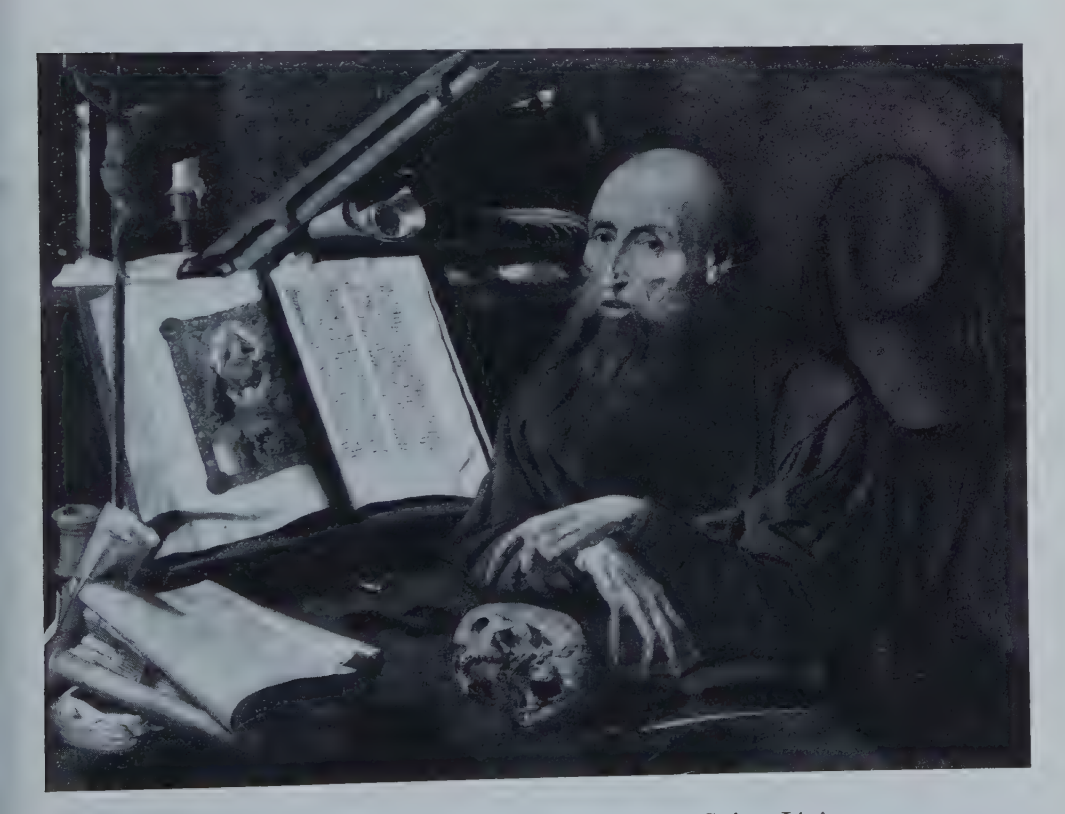


Fig. 11 – Marin van Reymerswale. – Saint Jérôme.

Amsterdam, Musée de l'Etat.

Le style de cet artiste participe partiellement de l'art de l'époque et du milieu artistique. Comme nombre de ses contemporains, van Reymerswale tient à une présentation actuelle du sujet. Il rapproche les personnages du spectateur, en les montrant, à mi-corps, près du cadre et en les présentant dans leur milieu, qu'il décrit minutieusement. Ainsi se crée l'illusion de la réalité. Ce procédé permet, en outre, à l'artiste d'appliquer de grands plans de couleur qui contribuent à l'effet décoratif, et de remplir, avec de multiples détails, toute la surface du panneau.

Son choix des couleurs suit également la tradition flamande. Il recherche des couleurs franches et vigoureuses. Il aime surtout opposer le rouge à sa complémentaire, le vert. L'application de la pâte colorée est généralement soignée et lisse, d'où l'obtention de tons brillants.

Mais ce qui distingue ses meilleures œuvres de la production contemporaine courante, c'est l'âpreté insolite de sa conception. Elle le classe parmi les principaux maniéristes de l'époque. Sa vision est celle d'un tourmenté, voire d'un obsédé. De là, ces tons contrastés, ces rides creusées comme au burin, ces doigts osseux et crispés, ces veines dilatées, ces muscles bandés, ces lanières et ces parchemins enroulés, recroquevillés, contorsionnés. De là aussi, dans certaines œuvres, cette constante opposition de tons clairs et de tons sombres et, surtout, cette exécution nerveuse. Ainsi, dans *Le Percepteur et son Garant*, de la Galerie Nationale, de Londres, œuvre caractéristique, l'iris des yeux est constitué de virgules rouges, vertes et blanches tournant autour d'un point noir: le regard en acquiert une extraordinaire acuité. Durement découpées, souvent caricaturales, ses formes serpentent irrégulièrement pour se briser en cassures nettes. Léonard de Vinci et Quentin Metsys venaient d'exécuter leurs études très poussées de physionomies ; celles de van Reymerswale le seront davantage. Dürer, dans ses autoportraits, précisait la maigreur de ses doigts écartés; le peintre flamand donnera une expression plus frappante encore aux griffes rapaces de ses hommes d'argent. Il ne fait en cela qu'obéir à son tempérament.

Dès sa première œuvre datée – son *Saint Jérôme*, du Prado, de 1521 – van Reymerswale travaille sous l'empire d'une sorte d'hallucination, qui s'exprime en formes contournées ou saccadées. Peut-être cette manière lui a-t-elle été inspirée par les gravures de Dürer, fort répandues à Anvers depuis que cet artiste les avait distribuées lui-même durant son séjour en 1521. Le burin expert du grand Allemand multipliait à merveille les mouvements, suggérait cette réalité agressive des formes, si bien accordée à l'esprit du temps. Certains

érudits proclament la dépendance directe de van Reymerswale vis-à-vis de Dürer. Ils procèdent par la comparaison d'une œuvre non signée, attribuée à van Reymerswale, mais où son style est peu reconnaissable, le *Saint Jérôme*, des musées de Berlin, avec le *Saint Jérôme* de Dürer, du musée de Lisbonne, que le grand maître aurait peint à Anvers même en 1521. De son côté, M. J. Friedländer suppose que van Reymerswale et Dürer auraient l'un et l'autre peint, la même année, ces *Saint Jérôme* d'après un prototype disparu de Dürer lui-même. L'hypothèse est admissible. Mais il n'en demure pas moins qu'en cette année 1521, van Reymerswale signa et date le *Saint Jérôme* du Prado, où la réserve du tableau de Berlin n'est guère visible, et où le style possède déjà l'exaspération propre à notre artiste. C'est là – nous l'avons déjà dit – la première œuvre signée du maître flamand.

Le style des œuvres signées et datées qui suivirent reste essentiellement le même. Tout au plus, pourrait-on constater moins de soin dans l'exécution du *Percepteur d'impôts et sa femme*, N° 2102 du Prado, signé et daté de 1538, ainsi que dans un tableau semblable, N° 2567 du même musée, signé et daté de l'année suivante. En dépit du nombre d'œuvres datées du maître, il nous paraît impossible de déterminer une évolution précise du style de sa maturité. Cet artiste hypernerveux est trop assujetti à des sautes d'humeur.

Les archives ont fourni fort peu de renseignements sur le biographie de Marin van Reymerswale. Nous y apprenons, qu'en 1509, il fut inscrit à Anvers comme apprenti dans les termes suivants: « Morijn Claessone, Zeelander, gheleert by Symon, ghelaesmakere ». (Morin, fils de Nicolas, zélandais, en apprentissage chez Simon, le peintre verrier) (1). Dans les mêmes registres figurent son père, Nicolas van Zierikzee et son maître Simon van Dale, respectivement admis à la maîtrise en 1475 et en 1502. Par la suite les archives d'Anvers sont muettes au sujet de Marin van Reymerswale. Charles van Mander, qui avoue n'être guère informé à son propos, l'appelle « Marijn van Romerswaele » et « Marijn de Seeu » (le Zélandais) (2). Dans son livre paru en 1567, Louis Guicciardini mentionne van Reymerswale comme un des meilleurs artistes d'Anvers. Mais voici qui nous paraît plus intéressant. En cette même année 1567, à Middelbourg, en Zélande, l'artiste fut condamné

(1) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *Les Liggeren, o.c.*, t. I, p. 71.
(2) A l'époque où il data ses *Percepteurs*, le peintre vécut probablement dans la ville de Reymerswale d'où il tira son nom. En effet, le professeur Hans van Werveke signale qu'il a déchiffré sur un parchemin, figurant dans *Les Percepteurs d'impôts*, de la Galerie Nationale, de Londres: «Cornelis Danielsz. scepene in Rey... ».

sous le nom de Marijn Claeszoon, né à Reymerswale, à figurer, en chemise et un cierge à la main, dans la procession de la Westmunsterkerk, avant d'être banni de la ville pour six années. La sentence, du 23 juin 1567, est ainsi motivée: le condamné a pris part à la destruction des images de la Westmunsterkerk, le mois précédent, en cette ville (1). A partir de cette date on perd sa trace. Mais cette condamnation prend une valeur instructive. Voilà un artiste auquel ses nombreuses œuvres ont acquis un certain renom, et qui, à un âge déjà avancé, prend part à un soulèvement populaire et à un sac des églises. Cette violence de caractère, ce fanatisme peuvent aider à expliquer quelque peu son style incisif et tourmenté.

Imitateurs de Marin van Reymerswale

On conçoit le succès que devaient rencontrer à l'époque de telles œuvres, sur des sujets à la mode, d'un aspect brillant, d'un coloris vif et plaisant. On imagine aisément que les hommes d'étude aient désiré pour leur cabinet de travail une reproduction de ce saint Jérôme qu'ils considéraient comme leur patron. On comprend que les marchands, les hommes d'affaires se soient plu à orner leur comptoir de tableaux de genre de cet artiste, même s'ils contenaient à leur égard une pointe humoristique.

Le succès de Marin van Reymerswale fut tel que, débordé de commandes, il se mit à bâcler certains tableaux sur lesquels il apposa néanmoins sa signature. Il eut de son vivant de nombreux imitateurs, dont les œuvres sont aujourd'hui considérées par bien des savants comme sortant de « l'atelier » du maître, alors que rien ne permet de dire que Marin van Reymerswale ait jamais travaillé avec des collaborateurs. Ce qui est certain, c'est qu'il eut des concurrents et des imitateurs.

Parmi ces concurrents se trouve ce peintre qui fut mentionné comme « Corneille de la Haye natif de la Haye en Hollande », dans des lettres patentes par lesquelles Henri II le nomme, en 1549, son « Peintre ordinaire ». Cet artiste se rendit célèbre sous le nom de Corneille de Lyon, lorsque, de 1544 à 1574, il fut le portraitiste de la cour de Henri II, François II, Charles IX et Catherine de Médicis. Dans des inscriptions, figurant sur deux excellents tableaux dans le genre de van Reymerswale, l'artiste semble se désigner lui-même sous le nom de Corneille van de Capelle.

---

(1) Adrien s'Gravezande, *Tweede Eeuw-Gedachtenis der Middelburgsche Vrijheid*, Middelbourg, 1774, p.98

Une de ces œuvres *Le Percepteur d'Impôts et son Garant*, de l'ancienne collection Albert Oppenheim, de Cologne, mis en vente chez Lepke, à Berlin, le 19 mars 1918, et qui reparut à la vente Ottman Strauss chez Helbing, à Francfort, les 21-24 mai 1953. On y lit sur un papier l'inscription: « Le Roy doict à maistre Cornille de la Capelle son painctre..sur..la Gabelle..la somme de..». Seul un peintre attaché à une cour royale pouvait se permettre une telle facétie.

Un autre tableau de même style est *Le Percepteur d'impôts et sa Femme*, anciennement chez le prince de Hohenzollern, de Sigmaringen, et que nous vîmes chez A.S. Drey, de Munich, en 1928. Ici, nous avons lu, sur le papier à droite de la tête du percepteur: « Ende concluderende mitsdie(n) die zelffde meester Cornelis van der capelle...» (et concluant en conséquence le même maître Corneille van der Capelle...). Le papier en question semble être un bail.

L'exécution à la fois ferme et méticuleuse, ainsi que le coloris vif de ces deux tableaux, se retrouvent dans *Le Cabinet d'un Notaire*, qui passa à la vente Mensing, chez Frédéric Muller, à Amsterdam, le 15 novembre 1938, Nº 87 et que nous avons publié ici même, t. XXVI, 1957, fasc. 1-2, fig. 8. Outre de semblables inscriptions cocasses, l'une d'elle porte: « Philippe, par la grâce de Dieu.. », attestant ainsi que l'œuvre fut exécutée après 1555, date de l'avènement de Philippe II.

Nous n'avons pu retrouver trace d'un artiste « de la Haye » ou « van de Capelle », ni à La Haye, ni à Anvers.

Un autre imitateur de Marin van Reymerswale fut Bernard de Ryckere, né d'après déduction vers 1535 à Courtrai. Charles van Mander l'appelle Bernaert de Rycke et mentionne une de ses œuvres, *Le Portement de Croix*, à Saint-Martin, de Courtrai (fig. 12). Elle s'y trouve toujours. Sa qualité artistique est quelconque. Il est vrai que van Mander la signale comme étant un travail de jeunesse et l'œuvre signée porte en effet la date de 1560. L'historiographe ajoute que par après l'artiste changea sa manière. Elle n'est pas meilleure dans une autre œuvre signée, datée de 1562, *Diane surprise par Actéon*, que nous avons vue au musée des Beaux-Arts de Budapest, sous le Nº 378: les carnations y sont grisâtres, le paysage est d'une tonalité uniformément verte et l'exécution est molle. Une dernière œuvre, signée et datée de plus tard, 1587, le triptyque *La Descente du Saint-Esprit*, également à Saint-Martin, de Courtrai, montre que l'artiste évolua vers l'Italianisme: il chercha la grande composition régulière et employa un coloris cru.



Fig. 12 – Bernard de Ryckere. – Le Portement de Croix.

Courtrai, Eglise Saint-Martin.

Bernard de Ryckere, né d'après van Mander à Courtrai, se fit inscrire en tant que maître à Anvers en 1561 ([1]). Il dut y travailler assez longtemps, puisqu'il est encore mentionné en 1588-1589 dans les comptes de la corporation des artistes ([2]). Il fut enterré le 3 janvier 1589 ([3]). L'inventaire conservé de ses biens comporte la mention de plusieurs tableaux appelés « principalen »

([1]) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *Liggeren*, *o.c.*, t. I, p. 225.
([2]) F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, t. I, p. 333.
([3]) Ph. Rombouts en Th. van Lerius, *Liggeren*, *o.c.*, t. I, p. 225.

(originaux). On peut supposer que ces originaux étaient pour lui des modèles de valeur dont il se servait. Dans cette liste figure un *Vieux Changeur* de Marin van Reymerswale, et à côté, la copie exécutée par de Ryckere (1).

Jean Metsys peignit également parfois des sujets comme ceux que van Reymerswale affectionnait. Charles van Mander en dit un mot à la fin de sa biographie de Quentin Metsys. Il signale de cet artiste un tableau se trouvant au « Lavoir » d'Amsterdam et il précise qu'il représente des *Changeurs de Monnaie* occupés à compter et à changer des espèces. Mais dans les tableaux qu'on connaît de sa main, il s'écarte du style de van Reymerswale.

Barthélémy Spranger

Cet artiste originaire d'Anvers, est le type du peintre maniériste international de la seconde moitié du XVIe siècle: il s'est fait apprécier de son temps par la virtuosité de ses compositions à formes allongées, tendues, élégantes, mouvementées. Son choix se porte sur des sujets bibliques, mythologiques, littéraires et allégoriques, qui soient propres à la représentation de nus. Aux nus masculins il prête des poses héroïques, aux nus féminins des attitudes alanguies. Son savoir-faire parvint à flatter le goût de ses patrons importants, les empereurs à Vienne et à Prague et c'est dans ce qui reste de leurs collections au Musée d'Histoire de l'Art de Vienne (fig. 13) qu'on peut le mieux apprendre à connaître l'art particulier de cet artiste: quelques tableautins de cabinet, sur cuivre, et de grands panneaux décoratifs, représentant des couples nus. Les uns et les autres sont exécutés avec un soin extrême. Les couleurs rosées des chairs, tout comme les tons bleutés ou rouges des draperies et les attitudes recherchées, parfois lascives, plaisaient aux grands seigneurs. Un des meilleurs exemplaires signés est une *Vanitas*, représentant un Putto avec un crâne et un sablier; il se trouve dans les collections du château Wawel, de Cracovie, et est publié par J. Bialostocki et M. Walicki (2).

---

(1) Voir l'inventaire dans P. Génard, in: Revue artistique, Anvers, t. I, 1878-1879, pp. 27, 233, 287 ss.

(2) J. Bialostocki et M. Walicki, *Europäische Malerei in Pölnischen Sammlungen*, Varsovie, Institut des Editions de Pologne, 1957, pl. 152. C'est une de ses œuvres les plus attrayantes; la signature comporte la mention d'Anvers: « B. Spranger S. Ant. F. »; le style est bien de l'époque du séjour de l'artiste à Vienne; le S appartient au nom (plus d'une fois Spranger signait Sprangers) et le «Ant.» peut être expliqué comme un indice qu'il aurait peint ce tableau pendant sa visite à sa ville natale en 1602, ou peut simplement signifier: «Antverpiensis», originaire d'Anvers.



Fig. 13 – Barthélémy Spranger. – Hercule et Omphale.

Vienne, Musée d'Histoire de l'Art.

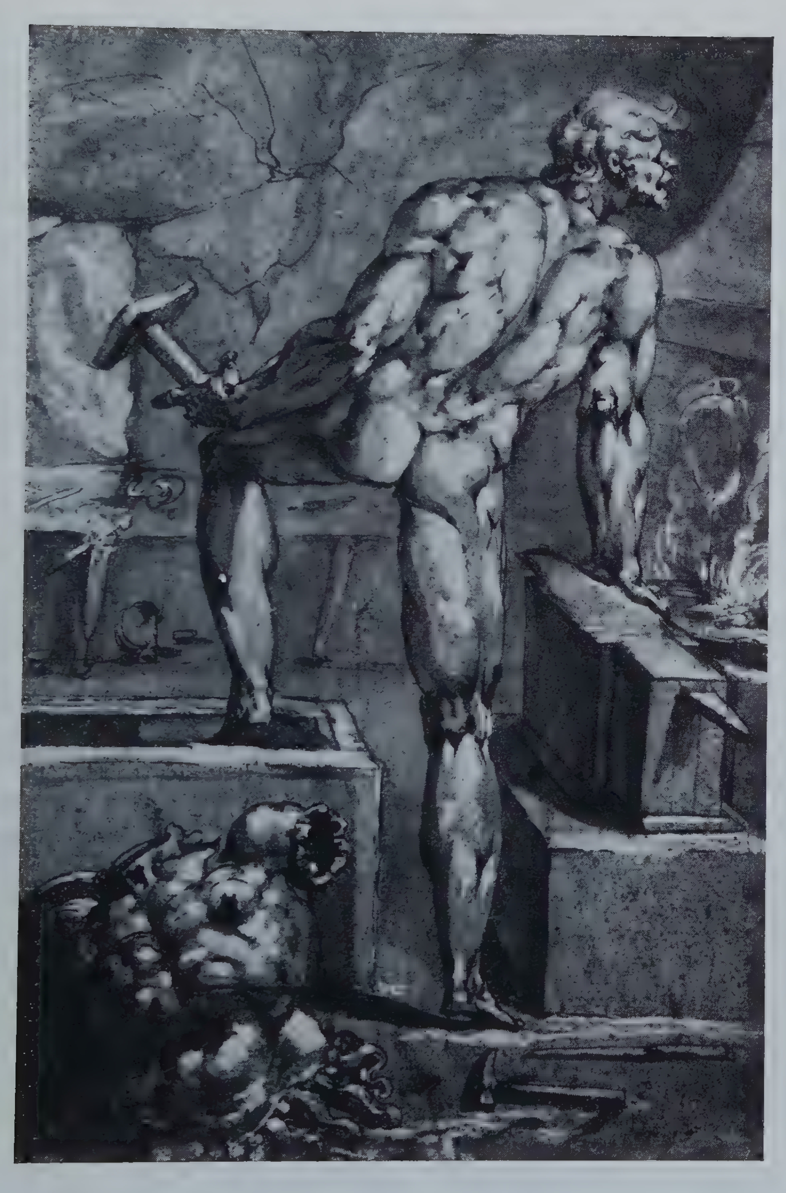


Fig. 14 – Barthélémy Spranger. – Vulcain (Dessin).
Windsor, Château royal.

A côté de tels tableaux, par lesquels l'artiste s'est distingué, ses œuvres précédentes paraissent assez médiocres. Nous ne ferons pas grand cas du *Martyre de Saint Jean l'Evangéliste*, conservé à Saint-Jean, une petite basilique hors murs de Rome(1). Des auteurs du XVIIIe siècle l'attribuaient à Zucchero ; mais le témoignage de Charles van Mander qui a travaillé avec Spranger à Rome et qui cite celui-ci comme l'auteur est formel. C'est la seule œuvre qui subsiste encore à Rome de celles mentionnées jadis comme ayant été peintes par l'artiste en cette ville (2). Dans la composition compacte l'artiste s'est efforcé d'introduire des dégradations de nuances pour la représentation de l'espace. Ceci et certains tons rouges et verts, rappellent sa formation flamande. Ce tableau, malgré le mouvement vif du saint, ne possède encore rien de l'allure maniériste que l'auteur donnera à ses œuvres ultérieures. Ce n'est que vers la fin de son séjour à Rome qu'il adopta le style qui fit sa réputation.

Comment expliquer l'influence qu'exerça ce peintre? Ses tableaux destinés aux cabinets des empereurs autrichiens, ne pouvaient être vus par beaucoup d'artistes. C'est particulièrement par ses dessins et les gravures qu'en firent les meilleurs spécialistes des Pays-Bas, qu'il aida à répandre la forme élancée et musclée à travers l'Europe occidentale. En Italie, le Romain Zucchi, le Hollandais Frédéric Sustris et aussi le Flamand Pierre de Witte, appelé Candido, le suivirent; en Hollande, Charles van Mander qui l'avait connu encore à Vienne, et Henri Goltzius firent de même. Spranger avait acquis une grande dextérité dans le dessin. Dans sa jeunesse, raconte van Mander, il ne produisit rien d'autre et exclusivement au fusain. A Rome il apprit à dessiner à la plume. Puis, il se servit de la craie noire. Beaucoup de ces dessins subsistent. Ils débordent de vivacité, chose d'autant plus étonnante que sa peinture est toujours d'une exécution lente et soignée. Parmi ses dessins les plus fougueux et les mieux réussis sont *Pégase*, du musée de Brunswick, *Jupiter*, *Mars*, *Vulcain* (fig. 14) et *Pluton*, du Château Royal de Windsor, (3) qui appartiennent à une série de huit dieux, probablement exécutés en vue de fresques que l'artiste peignit au Monte Cavallo, de Rome, d'après Polidorus. Ces œuvres annoncent le tumulte du Baroque.

---

(1) Etudié dans Leo van Puyvelde, *La Peinture flamande à Rome*, Bruxelles, 1950, pp. 99-101.
(2) Un petit *Jugement Dernier*, sur cuivre, exécuté pour Pie V à Rome, existe encore à la Pinacothèque de Turin.
(3) Reproductions dans Leo van Puyvelde, *Flemish Drawings at Windsor Castle*, Londres, 1942, No 133, 133 a, 134, 134 a.

Barthélémy Spranger est originaire d'Anvers, où il naquit en 1546 ([1]). Il fut inscrit comme élève chez Jean Mandijn en 1557 ([2]). A l'âge de vingt ans, en 1566, il quitta sa ville natale, livrée aux affres des troubles religieux. Il partit par Paris, Milan, Parme pour Rome. En cette ville, il résida de 1566 à 1575. Il y travailla pour le pape Pie V (1566-1572) et pour le cardinal Farnèse. En 1575 il partit de Rome pour Vienne, où il resta au service de l'empereur Maximilien II, et en 1581 il devint le peintre attitré de l'empereur Rodolphe II à Prague, où il mourut en 1611 ([3]).

Josse van Winghen

Ce contemporain de Spranger eut une carrière assez semblable et s'appliqua aux mêmes recherches. Sa valeur artistique est plus grande; s'il n'atteignit pas à la renommée, s'il est même peu connu aujourd'hui, nous en trouvons la raison dans sa biographie par van Mander: « l'artiste travaillait peu, se trouvant volontiers en compagnie, sans être pour cela un buveur; mais il aimait bavarder devant un pot de vin et ainsi passer le temps » ([4]). Cet auteur affirme que sa production fut minime. Il mentionne quelques tableaux; la plupart d'entre eux sont maintenant détruits ou ont passé sous le nom d'autres artistes.

Son œuvre principale est *L'Arrestation de Samson*, du musée de Dusseldorf (fig. 15), où l'on peut clairement lire la signature pleine: « Judocus de Winghe», accompagnée d'un sigle. Le sujet dramatique se prêtait au désir de l'artiste de réaliser une composition compliquée où les gestes se prolongent en des mouvements excentriques, où les directions se contrarient et où le tumulte des formes est accentué par les tons vifs rouges, jaunes et verts des vêtements. Seules les colonnes brunes d'un palais introduisent un peu de stabilité dans l'ensemble ([5]).

Un deuxième tableau important, signé « Iodocus a Winghe », est *Apelle*

(1) Ch. van Mander, *Schilder-Boeck, o.c.*, 1604, f° 268 b.
(2) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *Liggeren, o.c.*, t. I, p. 205.
(3) On trouvera les sources sur ces déplacements dans van Mander et dans E. Diez, *Der Hofmaler B. Spranger*, in: Jahrbuch Kunsthistorischen Sammlungen, Vienne, t. XXVIII, 1909-1910, pp. 93-151.
(4) Ch. van Mander, *Schilder-Boeck, o.c.*, 1604, f° 264 b.
(5) C'est probablement le tableau de Josse van Winghen que van Mander mentionne comme étant dans la collection du docteur Jean Mijtens. Il fut gravé par R. Sadeler en 1589.



Fig. 15 – Josse van Winghen. – L'Arrestation de Samson.

Dusseldorf. Musée Communal.

peignant Campaspe, du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne (fig. 16). L'artiste encombre moins cette grande toile; s'il y inscrit encore des figurations très mouvementées, notamment celle, étonnée et admirative, du peintre et celle du génie planant au-dessus de son chevalet, il confère au modelé une grâce toute douceureuse. C'est l'œuvre qui, d'après van Mander, se trouvait chez l'empereur Rodolphe II, à Prague. Le même musée conserve dans ses réserves un plus grand tableau de même sujet avec quelques variantes et que van



Fig. 16 – Josse van Winghen. – Apelle peignant Campaspe.
Vienne, Musée d'Histoire de l'Art.

Mander signalait chez le marchand Daniel Forreau dans le ville de Hannau (1).

Les Musées Royaux, de Bruxelles, abritent une *Fête Nocturne* de cet artiste, petit tableau de 66×47 cm. La composition s'inspire des « Mascarades », en vogue dans la peinture et la gravure vénitiennes de ce temps. Cette œuvre, non signée, présente la même composition qu'un dessin bien enlevé du Cabinet des Estampes, de Dresde, non signé aussi, mais auquel peut se rapporter le mot de van Mander: « Josse a fait aussi les dessins pour plusieurs bonnes gravures publiées: un Banquet de Nuit avec une Mascarade ». C'est directement d'après ce petit tableau de Bruxelles que Jean Sadeler exécuta la gravure de même sujet, sur laquelle il marqua « Jodoc. a[van] Wing figuravit 1588 » (2). Ici encore l'artiste donne libre cours à son goût des oppositions de directions, plans et couleurs. En présence de ce tableau il n'est plus possible d'attribuer à van Winghen *La Fête Nocturne*, du musée d'Amsterdam, malgré la similitude de plusieurs figurations: la composition en est trop mesurée, surtout dans le fond, et la facture n'a pas la même vigueur.

Charles van Mander rapporte aussi qu'un médecin de Francfort possédait plusieurs beaux portraits de femme dus à ce peintre. C'est probablement un de ceux-ci qui est entré au musée de cette ville et qui porte la signature : « I a Wing ». Cette œuvre est serrée et précise comme presque tous les portraits flamands de l'époque.

Comme Spranger, van Winghen s'abandonne volontiers à sa verve dans des dessins à la plume et à la pointe du pinceau. Charles van Mander décrit un de ses tableaux où « Belgica » est représentée en Andromède attachée, que le Temps vient délivrer; un dessin sur ce thème se trouve au Cabinet des Estampes, de Berlin. Un excellent dessin portant son monogramme: *Bacchus, Amour et Musique*, appartient à la collection du comte Pontus de la Gardie, Borrestad Vittskövle (Suède) (3), et un autre, monogrammé également, et de la même valeur, se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris: *La Calomnie d'Apelle*.

D'après Charles van Mander Josse van Winghen – c'est ainsi que l'auteur orthographie le nom de l'artiste – serait né à Bruxelles en 1544 (4); mais,

(1) Ce tableau pourrait provenir de la collection du duc de Buckingham: voir Brian Fairfax, *A Catalogue of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham*, Londres, 1758, p. 17.

(2) R.A. d'Hulst a été le premier à le relever, in: Bulletin des Musées Royaux de Bruxelles, décembre 1955, p. 244.

(3) Il figura à l'Exposition de Dessins flamands et hollandais, Stockholm, 1953, No 43.

(4) Ch. van Mander, *Schilder-Boeck*, *o.c.*, 1604, fo 264 b.

à la fin de sa biographie, l'auteur affirme qu'il est mort à 61 ans en 1603; ceci placerait la naissance deux ans plus tôt. Il ajoute qu'à une date indéterminée van Winghen partit pour Rome, où il résida pendant quatre ans chez un cardinal. Il précise encore que, retourné à Bruxelles, l'artiste y devint le peintre attitré d'Alexandre Farnèse, prince de Parme, et partit en 1584, pour Francfort. Nous trouvons van Winghen au début de 1585 à Bruxelles où il fait partie de la délégation qui devait traiter de la capitulation de la ville [1]. L'artiste mourut à Francfort le 18 décembre 1603 [2].

Charles van Mander

Cas surprenant, indice certain de la fièvre du renouveau qui inclinait tant d'artistes de ce temps vers le Maniérisme: même Charles van Mander, qui dans ses écrits préconise avec insistance l'imitation de l'art italien, surtout de l'art classique italien [3], s'est, dans certaines œuvres, laissé entraîner par les tentatives audacieuses des maniéristes flamands. Il était plus rhétoriqueur-théoricien que créateur, et, en fait, il ne lui restera que la gloire d'avoir été le premier historiographe de l'art flamand. Rien dans sa production connue, ne mérite de retenir notre intérêt. Sa production de jeunesse est négligeable, et il faut bien considérer comme l'œuvre d'un « provincial » attardé celle pourvue de sa signature où figure une date relativement tardive, 1582 (elle est peu lisible; peut-être est-ce 1583): *La Décollation de Sainte Catherine*, de l'église Saint-Martin, de Courtrai (fig. 17).

Plusieurs de ses dessins et quelques-uns de ses tableaux, exécutés du temps où il était en pleine activité à Harlem, subsistent. Parfois, il y campe une figure d'une élégance comparable à celle des productions de l'Ecole de Fontainebleau, et – surtout dans ses dessins – il introduit un rythme rapide. Entre autres, dans le dessin *Le Rapt d'Europe*, monogrammé et daté de 1589, que nous avons examiné au Cabinet des Estampes, de Budapest, et celui de même sujet vu à la collection du Dr. A. Welcker, d'Amsterdam.

Mais pour autant, nous ne sommes pas habilité à considérer van Mander comme un maniériste de valeur. Sa conception reste bien inférieure à celle

(1) A. Henne et A. Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1865, t. I, p. 275.
(2) Ch. van Mander, *Schilder-Boeck*, *o.c.*, 1604, f° 264 b. et W. K. Zülch, *Frankfurter Künstler*, Francfort, 1935, pp. 378-379.
(3) Il le fait sans cesse au cours de ses biographies et de son essai « Den Grondt der edel vrij Schilder-Const », publié dans le même volume que le *Schilder-Boeck*, *o.c.*, 1604.



Fig. 17 – Charles van Mander. – La Décollation de Sainte Cathérine.
Courtrai, Eglise Saint-Martin.

de van Winghen. Il suffirait pour s'en convaincre de comparer la composition de *La Fête nocturne*, gravée d'après lui par Jacques Matham avec celle d'un sujet semblable gravé d'après van Winghen par Jean Sadeler: chez van Mander les personnages se sont distribués les rôles dans la composition calmement



Fig. 18 – Charles van Mander.
Paysage avec la Prédication de Saint Jean-Baptiste.

Hanovre, Galerie de l'Etat.

établie et se rangent autour de la table; chez van Winghen, ils se lancent en diverses directions pour remplir tout l'espace disponible. Mieux encore : *La Danse de Salomé*, sujet qui a pu amener tant de maniéristes à multiplier des mouvements sinueux, vivement rythmés dans une figure, est devenue chez van Mander la représentation d'une danse lente en vogue à la fin du XVIe siècle; témoin la gravure de Jean Saenredam qui porte le nom de van Mander comme auteur de la composition.

Des œuvres datées sont là pour démontrer que vers la fin de sa vie l'artiste retourne à la tradition. Dans son *Paysage avec la Prédication de Saint Jean-Baptiste*, monogrammé et daté de 1597, de la Galerie de Hanovre (fig. 18), il s'en tient à la composition courante des paysagistes flamands de la seconde

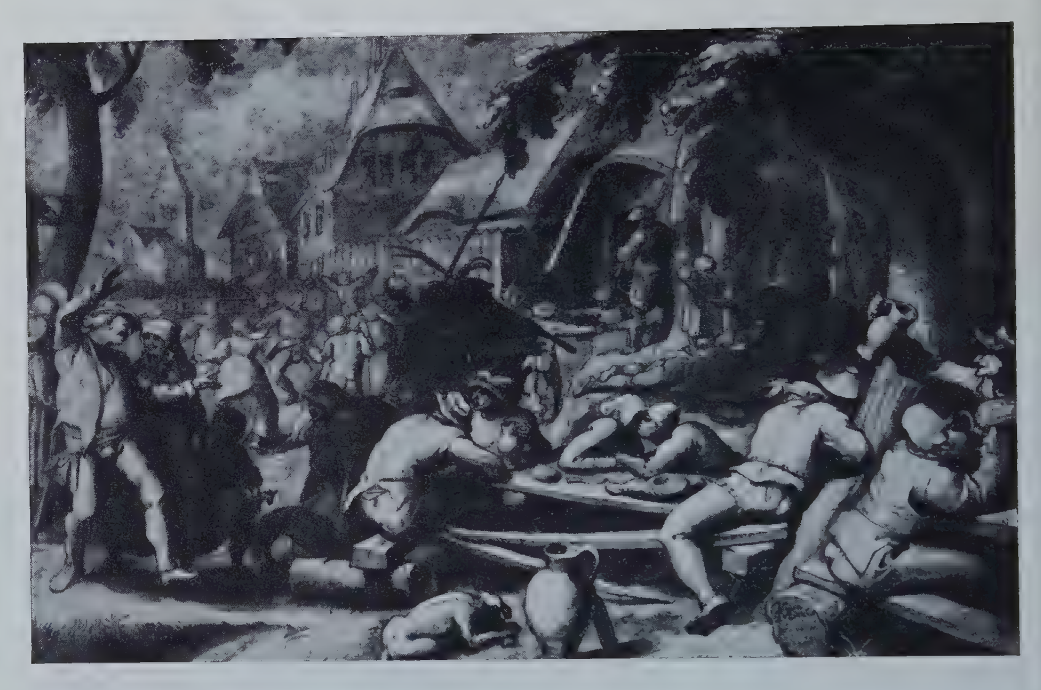


Fig. 19 – Charles van Mander. – La Kermesse.

Paris, Ecole supérieure des Beaux Arts.

moitié du siècle; il traite le premier plan comme Roland Savery, qui travaillait à la même date à Amsterdam, pas loin de Harlem, par des touches brunes et vertes sur un fond bistre; il dispose au deuxième, des arbres représentés exclusivement en teintes vertes; il éclaircit le fond bleuté, et recherche des tons intermédiaires. Comme bien d'autres de ce temps, il établit le sujet dans le décor du paysage en dispersant des figures allongées, traitées en tons neutres. L'artiste procède de la sorte dans *La Rencontre de Jephté et de sa Fille*, tableau qui fut dans le commerce à Munich et que nous vîmes à la Galerie Malmedé, de Cologne, en 1938: ce tableau est probablement celui mentionné dans la «Vie de l'Artiste », introduite dans l'édition 1618, du « Schilder-Boeck » de van Mander, comme ayant été commandé par Maître Albert, de Harlem. Dans une autre œuvre, toujours de la même époque, *L'Adoration des Bergers*, monogrammée et datée de 1598, conservée au Musée Hals, de Harlem, l'artiste se montre encore plus assagi; de la mode maniériste il ne conserve

plus qu'un mouvement diagonal dans la figuration et un subtil jeu de lumière qui émane de l'Enfant Jésus et se répand sur la scène nocturne.

Dans certains dessins il suit les peintres de genre de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Ainsi, dans *La Kermesse*, dessin signé, de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, de Paris (fig. 19).

En somme, Charles van Mander ne s'est tourné que momentanément vers le Maniérisme; il fait plutôt figure de retardataire. A Harlem, c'est à peine s'il ose suivre les sages réformateurs de son entourage, comme Antoine Blocklandt, Abraham Bloemaert, Corneille Cornelisz, Joachim Uutewael. Celui dont il se rapproche le plus, c'est l'excellent dessinateur-graveur Henri Goltzius, qu'il convient de ne pas confondre avec Hubert Goltzius.

Charles van Mander est né en 1548 au village de Meulebeke, proche de Courtrai. Des renseignements biographiques sont fournis dans une notice consacrée à l'artiste, publiée dans la deuxième édition de son Schilder-Boeck, 1618. Il reçut son éducation artistique à Courtrai et à Tournai chez un peintre Vlerick, dont van Mander dit beaucoup de bien, mais dont la production demeure inconnue. Il suivit aussi l'enseignement de Luc de Heere, à Gand. En 1569, il est établi dans son village natal où il s'occupe beaucoup de la Chambre de Rhétorique. En 1573, il part pour l'Italie; on le trouve en 1575 à Rome, où il séjourne trois ans (1). En 1577, il travaille à Vienne aux décorations prévues à l'occasion de l'entrée solennelle de l'empereur Rodolphe. Après, il doit avoir regagné son lieu d'origine, puisque en 1579 il s'enfuit en Autriche à la suite des exactions de la soldatesque espagnole. Il s'installe une première fois à Harlem, mais en 1581 est revenu à Courtrai. Il réside l'année suivante à Bruges, où il perd pour la seconde fois tout son avoir, à cause des troubles. En 1583, il est établi définitivement à Harlem. Là, il fonde une Académie (2). Il quitte cette ville en 1604 pour se fixer à Amsterdam, où il meurt le 2 septembre 1604.

LEO VAN PUYVELDE

(1) M. VAES, *Le Séjour de C. van Mander en Italie* 1573-1577, in: Hommage à Dom Ursmer Berlière, Bruxelles, 1931; ID., *Matthieu Bril*, in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 8[e] fascicule, Bruxelles, 1928, p. 285.

(2) H. DE WAEL, *Over van Mander's Haarlemschen Tijd*, in: Oud-Holland, t. LIV, 1937, pp. 21-23.

L'iconographie de saint Guillaume et la bannière de la corporation des armuriers de Gand

Cet emblème a été acquis le 1er décembre 1867, à Gand par le Musée royal d'Armes et d'Armures de Bruxelles pour une somme élevée (inv. nº 866). Il s'agit d'un drapeau rectangulaire, peint sur ses deux faces, qui dans la suite a été inséré entre des bandes de damas rouge de façon à former un gonfanon dans le sens moderne du mot (fig. 1). Tous les anciens catalogues affirment que cet emblème a appartenu à la corporation des armuriers de la ville où il a été acheté. Ce fait est essentiellement contrôlable, puisque la peinture offre, quatre fois répété, un blason bien caractéristique: écartelé, au 1 et au 4, de sable à trois épées à garde d'or posées en bande, au 2 et 3, de gueules à un haubergeon d'argent. Félix De Vigne y reconnaissait les armes de la corporation des armuriers de Gand. Cependant, cet auteur a attribué lui-même un autre blason à ce groupement. Cette version a été trouvée sur une gravure à la taille d'épargne imprimée à Gand en 1525 par Pierre de Keyzere et dont un exemplaire unique se trouvait en 1847 dans la collection de l'architecte Goetgebuer (1). Il s'agit de la vue panoramique de Gand accompagnée d'armoiries de familles et de corporations, republiée par Victor van der Haeghen et A. Heins en 1910 (2). Selon ce document, les émaux des champs auraient été intervertis. En effet, le champ des 1 et 4 y est de gueules et celui des 2 et 3 de sable. En outre, il y aurait une altération plus grave, au lieu de trois épées posées en bande, il faudrait deux épées entre-croisées. Félix De Vigne, qui avait remarqué cette divergence n'y a cependant pas vu une raison de contester l'origine gantoise du drapeau. De fait, les armoiries corporatives se transmettaient de génération en génération sans être enregistrées par un roi d'armes. De cette façon, elles étaient susceptibles de varier. De plus, la gravure ne constitue pas un document officiel, dont la valeur probante s'impose. Néanmoins l'origine gantoise de la pièce n'est pas prouvée d'une façon rigoureuse.

(1) F. Devigne, *Recherches historiques sur les costumes civils et militaires des gildes et des corporations de métiers*, Gand, 1847, pp. 54, pl. 13.
(2) P. de Keyzere, *Vue panoramique de Gand*, Armoiries de Familles et de Corporations, éditée par V. van der Haeghen et A. Heins, Gand, 1910, 19 pp. et 6 pl.

Théodore Juste faisait remonter cet emblème au XIVe siècle, en admettant néanmoins l'hypothèse d'une restauration au cours du XVIe siècle (1). En effet, il avait judicieusement observé que la toile a été soigneusement fendue en deux. Nous présumons qu'il a situé la détérioration et réparation au XVIe siècle, parce qu'après une sédition célèbre, Charles-Quint a sévi contre les métiers et corporations gantois, dont le nombre et les privilèges ont été réduits par la concession caroline de 1540. De cette façon leurs chartes et leurs emblèmes furent symboliquement détruits. En fait, on les entailla.

E. Van Vinckeroy avait d'abord opiné en faveur de la première moitié du XVe siècle (2). Dans la suite il crut avoir rencontré une objection irréfutable, l'obligeant à admettre que la peinture n'était pas antérieure au XVIIe siècle(3). Il tenta dès lors d'expliquer certains archaïsmes par le souci de copier un emblème antérieur de trois siècles. Dans la suite, E. de Prelle de la Nieppe a adopté sans réserve cette opinion revisée (4). Ces deux auteurs ont fait état d'un argument bien contestable. Les symboles des quatre évangélistes, placés dans les angles de la bordure sont accompagnés de leurs noms tracés en capitales romaines, qui ne se rencontreraient pas avant le XVIIe siècle. A notre avis, la conclusion dépasse les prémisses, parce que les imprimeurs utilisaient déjà les caractères romains à la fin du XVe siècle.

Hermann van Duysse pensait que la peinture remontait à la fin du XVIe siècle et s'inspirait d'une bannière antérieure (5).

Actuellement aucune de ces thèses n'est encore soutenue. La peinture ne relève en rien du style cosmopolite du XIVe siècle. Malgré l'opinion de Théodore Juste, nous ne tenons pas un témoin valable de l'école pré-eyckienne. Il est encore moins permis de soutenir que l'œuvre puisse appartenir au XVIIe siècle. Elle ne reflète aucune trace d'inspiration baroque. Or, aucun artiste de ce temps ne serait parvenu à se soustraire complètement à l'influence de ses contemporains. Même quand ils représentaient des personnages dans

---

(1) TH. JUSTE, *Catalogue des collections, Musée royal d'Antiquités. d'Armures et d'Artillerie*, Bruxelles, 1877, p. 98, note 1.

(2) E. VAN VINCKEROY, *Catalogue des Collections d'armes, Musée royal d'Armes et d'Armures*, Bruxelles, 1880, p. 251, nº 1199.

(3) E. VAN VINCKEROY, *Catalogue des Armes et Armures, Musée royal d'Antiquités et d'Armures*, Braine-le-Comte 1885, p. 366, S. XXXIV, nº 2.

(4) E. DE PRELLE DE LA NIEPPE, *Catalogue des Armes et Armures du Musée de la Porte de Hal*, Bruxelles 1902, p. 441, série XII, nº 1. Leur opinion a été adoptée par G. MACOIR, dans *Musée royal d'Armes et d'Armures, Notice sommaire*, Bruxelles 1921, p. 13.

(5) H. VAN DUYSSE, *Catalogue des Armes et Armures du Musée de la Porte de Hal*, ss. L. 1897, p. 233, série IX, nº 2.



Fig. 1 – Bannière d'une corporation d'Armuriers (Avers).

Bruxelles, Musée royal d'Armes et d'Armures (Porte de Hal)

une attitude statique, les artistes du XVIIe siècle gonflaient les draperies pour donner une apparence d'action. Quant à l'hypothèse d'une tentative de renouveler au XVIe ou au XVIIe siècle un emblème du XIVe, elle postule une idée qui ne serait venue à l'esprit de personne avant le mouvement romantique et les débuts de l'archéologie. L'opinion d'H. van Duysse fait la moyenne entre les deux opinions extrêmes, mais si elle se présente ainsi comme la plus acceptable, elle n'est nullement démontrée. Bien au contraire, on ne retrouve pas dans la peinture les caractéristiques essentielles de l'art de nos romanistes et de nos maniéristes.

Le problème reste donc entier. Nous sommes ainsi en présence d'une œuvre en marge de toutes les époques. De cette façon, nous avons eu à envisager deux hypothèses, celle d'un faux et celle d'une restauration malencontreuse, qui aurait dénaturé l'œuvre.

L'hypothèse d'un faux ne résiste guère à un examen, puisqu'en 1847 l'œuvre présentait déjà assez de traces de vétusté pour que Félix de Vigne l'ait tenue pour fort ancienne. Or, cela nous reporte à une époque où les faussaires ne sévissaient pas encore. De plus, l'Institut royal du Patrimoine Artistique a examiné l'œuvre à notre demande et M. Marynissen n'a trouvé aucun indice permettant de reconnaître un faux. La préparation et la peinture sont anciennes. Les retouches n'atteignent même pas une importance nuisant à l'homogénéité de l'œuvre. On peut présumer qu'elle a été restaurée entre 1847 et 1857. En effet, en 1847, Félix de Vigne l'a fait reproduire dans une lithographie coloriée et le personnage central y est rendu d'une façon moins malhabile et moins lourde que sur l'original. Peut-être a-t-on éprouvé quelques scrupules à le représenter avec les épaules presque au niveau de la bouche, tel qu'il est actuellement ? Peut-être les fautes ont-elles été accentuées par la restauration ? Ces questions trouveront difficilement une réponse.

L'examen de la technique n'autorise pas beaucoup de conclusions. Le passé a laissé en Belgique fort peu de drapeaux très anciens. En principe, des emblèmes destinés à flotter au vent devraient garder autant que possible la souplesse de l'étamine. De cette façon, il aurait convenu de les peindre à l'eau. Cependant, la corporation des peintres brugeois a commandé en 1545 à Lancelot Blondeel une bannière peinte à l'huile, dont une face est conservée à la cathédrale Saint-Sauveur et l'autre au musée de Groeninghe (1). En effet, ce partage fut possible parce que la bannière était faite de deux pièces de tissu

(1) Henri Pauwels, *Groeninghe Museum, Catalogus*, Bruges, 1961, p. 74, n° 44.

simplement appliquées l'une sur l'autre ([1]). La technique semblerait donc donner raison à Hermann van Duysse, parce que dans la suite les bannières peintes à l'huile abondent.

Tel étant le problème, nous tenterons de l'élucider partiellement par l'étude du thème iconographique. Le personnage qui constitue le sujet principal de la composition est saint Guillaume, patron des armuriers. L'imagination populaire provoque une confusion entre plusieurs saints de même nom. Le premier est Guillaume d'Aquitaine, comte de Toulouse et fondateur de Saint-Guilhem du Désert à Gellone dans les Cévennes (†1138), dont on a tenté de faire un des pairs de Charlemagne par confusion avec Guillaume d'Orange (†812) ([2]).

Dans la suite, intervient un autre personnage, saint Guillaume de Malevale (†1157), ancien chevalier français, qui après un pèlerinage en Palestine, se retira dans un lieu désert situé près de Sienne et dont il prit le nom. Selon les récits de sa vie, cet autre saint Guillaume se serait fait enfermer dans un haubert de façon à devoir porter tout le reste de ses jours ce cilice d'un nouveau genre. Ce thème iconographique se retrouve principalement en Alsace et en Allemagne, où précisément les armures en tissu de mailles semblent avoir conservé jusque fort tard une grande faveur.

De la sorte, la préférence donnée à l'un ou à l'autre des deux saints est susceptible de nous donner des indications chronologiques.

Il semblerait que prévalut d'abord le culte du fondateur de l'abbaye de Gellone, représenté comme un moine casqué. Ainsi Hugo van der Goes dans son triptyque de la Vierge de l'Institut Staedel à Francfort, a-t-il peint tout simplement un moine soldat ([3]).

L'ornement liturgique de la Toison d'or, actuellement à Vienne, nous donne dans les orfrois d'une de ses deux dalmatiques une curieuse image de saint Guillaume (fig. 2). On l'a représenté en moine casqué tenant dans sa main droite une épée et dans sa main gauche un livre fermé. Toutes deux sont protégées par des gants de mailles, qui avec le colletin de la même matière attaché au casque témoignent de la préoccupation d'indiquer une période révolue. Malgré la présence d'un attribut iconographique supplémentaire,

---

([1]) Dans le cas présent la toile comporte une préparation crayeuse et une couche de peinture sur une seule pièce de tissu.
([2]) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. III, vol. 3, Paris, 1959, pp. 624-627.
([3]) Max Friedländer, *Altniederländische Malerei*, t. IV, Hugo van der Goes, Berlin, 1926, pl. VII.



Fig. 2 – Saint Guillaume. – Ornement liturgique de l'Ordre de la Toison d'Or. Vienne.

une chaîne terminée par des menottes, il serait bien difficile de déterminer lequel des deux saints homonymes, l'artiste a voulu figurer. On serait tenté de voir dans cette image la première représentation de Guillaume de Malevale dans l'art flamand. Ce pèlerin de la Terre-Sainte avait peut-être racheté des captifs. En tant qu'ermites de saint Augustin, les Guillemites ont peut-être eu des ramifications avec les Trinitaires. Cependant la confusion établie entre le fondateur de l'abbaye de Gellone et Guillaume d'Orange peut avoir introduit dans sa vie légendaire des épisodes de délivrance de prisonniers ou d'une captivité entre les mains des infidèles.

Heureusement les deux saints sont souvent représentés avec un écu ou avec une bannière armoriée, qui faciliteront nos recherches. Ainsi le drapeau étudié caractérise-t-il saint Guillaume par un écu placé en avant-plan, à ses pieds. On le blasonnera : écartelé aux 1 et 4, d'azur à trois fleurs de lys et aux 2 et 3, de gueules à une escarboucle d'or. Les quartiers 1 et 4, de France, s'expliquent par la confusion entre Guillaume de Toulouse et Guillaume d'Aquitaine, qui appartenait à la famille de Charlemagne. Cet empereur ayant vécu avant l'invention du système héraldique, on lui donna dans la suite un parti ou un écartelé de l'empire et de France. Ici l'escarboucle a été substituée à l'aigle impériale. En raison d'une ressemblance lointaine avec les chaînes de Navarre, on a proposé de voir dans l'escarboucle une allusion à l'Aquitaine (1). Cependant, l'escarboucle est en réalité la frette ou armature de fer du bouclier donc sa plus ancienne ornementation. De cette façon, on peut l'avoir attribué comme blason à la maison carolingienne. Dans le vitrail de Charlemagne, à Chartres on a multiplié avec une intention manifeste, les boucliers à escarboucle. D'autre part, l'escarboucle a été souvent attribuée à des saints militaires, tels que saint Victor et saint Maurice.

Or, l'interprétation vraisemblablement française du blason imaginaire de saint Guillaume de Gellone se rencontre rarement dans l'iconographie flamande. Nous en avons trouvé un seul autre exemple. Il nous est précisément donné par un manuscrit gantois du début du XVI[e] siècle, le cartulaire de

---

(1) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge U.S.A. 1953, t. II, pl. 297. L'auteur estime que les volets, donc le saint Guillaume ont été peints par un suiveur (t. I, p. 300).

(2) Pr. Janssens, *De Wilhelmiten te Beveren-Waas*, Annalen van de Oudheidkundigen Kring van het land van Waas, t. 64, 1961, p. 260. Nous n'acceptons pas cette théorie, mais devons reconnaître qu'elle a été défendue par des héraldistes autorisés, cfr. D.C. Galbreath, *Manuel du Blason*, Lausanne, 1942, p. 142. En fait, dans une variante, l'escarboucle s'inscrit dans un carré qui forme une espèce d'orle, mais l'argument, dans le cas présent deviendrait une réfutation, parce que l'escarboucle attribuée à Guillaume de Gellone n'est pas fermée.



Fig. 3 – Guillaume Wenemaer et son patron.
Cartulaire de l'Hospice Wenemaer.

Archives communales de Gand.

la fondation Wenemaer, qui repose actuellement aux archives de la ville de Gand (fig. 3) (1).

D'autre part, il existe une autre version du blason de saint Guillaume. On lui donne alors une bannière fleurdelisée de France, mais avec une brisure constituée par un franc quartier dextre chargé de trois croissants. Nous pensons que dans ce cas, il faut reconnaître Guillaume de Malevale. Cependant, M. L. Réau ne refuse pas cet emblème à Guillaume de Gellone et estime que les croissants constituent une allusion à la lutte que le prétendu pair de Charlemagne aurait menée contre les mahométans. Pour notre part, nous pensons que l'écu chargé de lys et de croissants appartient privativement à l'ermite de Malevale et constitue une allusion à son pèlerinage de Terre-Sainte. L'origine de cet attribut iconographique nous semble alsacienne, ou allemande, bien que l'hypothèse d'une source italienne de cet attribut ne soit pas entièrement exclue. Cette seconde version prédomine incontestablement en Allemagne. Un haut-relief du musée des Augustins à Fribourg-en-Brisgau sculpté vers 1500, nous montre saint Guillaume en haubert et portant une bannière partie chargée de lys et de croissants (2). Hans Baldung dans un volet de rétable de l'Institut Staedel à Francfort représente le saint en moine bénédictin avec deux attributs: un bâton surmonté d'un croissant et un écu semé de lys au franc quartier dextre à trois croissants (3).

Le blason particulier de Guillaume de Malevale apparaît dans notre art au cours du dernier quart du XVe siècle avec la bannière portée par le saint ermite dans le triptyque de saint Christophe, dit aussi Moreels, œuvre d'Hans Memlinc, dont le cadre porte le millésime 1480 (4). L'exemple suivant remonte déjà au premier quart du XVIe siècle avec le triptyque de l'Annonciation de Jean Bellegambe (†c.1535), dont le volet de droite nous montre un saint Guillaume portant une bannière d'azur semée de fleurs de lys sans nombre avec un franc canton de gueules chargé de trois croissants d'or (5). La même bannière apparaît dans le vitrail de l'Annonciation à la Collégiale Sainte-Waudru à Mons dont le donateur, Guillaume de Croy s'y est fait représenter

---

(1) *Le siècle des Primitifs flamands*, Bruges, 1960, p. 255, nº 173.
(2) Karl Kunstle, *Ikonographie der Heiligen*, Fribourg-en-Brisgau, 1926, p. 594.
(3) J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in Deutschen Kunst*, Stuttgart, ss.d., pp. 750-751.
(4) A. Janssens de Bisthoven, *Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges, Les Primitifs flamands, Série* 1, *Corpus de la peinture*, t. I, 1959, pl. CCXI et H. Pauwels, *Groeningmuseum*, Catalogus, Bruges, 1960, p. 36, Le second auteur précise qu'il s'agit de Guillaume de Malevale.
(5) Nous avons eu connaissance de cette œuvre par le bulletin du Musée de l'Ermitage, malheureusement le texte, publié en 1939 par M. G. Kouznetsov, est resté lettre close pour nous, parce qu'il est rédigé en russe.

devant son saint patron (fig. 4) [1]. Cette œuvre date du premier quart du XVIe siècle. A la châsse de sainte Rollande à Gerpinnes, œuvre du namurois H. Libert, exécutée en 1599, un compartiment du toit a été consacré à saint Guillaume [2]. On le reconnaît à son pennon, qui constitue cependant une variante unique, visant probablement à flatter un des donateurs, en créant une similitude entre le blason du saint et celui d'un seigneur local. Le pennon du saint est devenu ainsi une bannière unie comportant un franc canton surchargé de trois lys en chef et d'un croissant entre deux fleurs de lys en pointe. Il s'agit d'un cas unique, mais il s'explique par une interprétation libre de la bannière attribuée à Guillaume de Malevale.

Dans le volet de l'Adoration des Bergers de la Potterie à Bruges, Pourbus a placé dans les mains de saint Guillaume un pennon semé de fleurs de lys au franc canton de gueules à trois croissants d'or. Dans un tableau postérieur conservé en l'église Saint-Frédéric de Vlierzele, le saint tient une bannière partie du 1, à trois croissants renversés et au 2, d'azur semé de fleurs de lys.

Même à Gand, le type iconographique que nous pensons pouvoir attribuer à l'ermite de Malevale prédomine quand Martin Baes grave les armes de Guillaume de Castillo, abbé de Baudeloo de 1610 à 1635 [3]. Le patron de celui-ci y figure comme tenant senestre et tient une bannière d'azur fleurdelisée au franc-canton dextre de gueules à trois croissants d'or.

Le même emblème apparaît dans une gravure illustrant la *Vita Sancti Guilliemi* par Petrus Silvius, éditée à Bruxelles en 1626, bien que l'on entendait représenter Guillaume d'Aquitaine. Aussi M. Réau disposera-t-il d'un nouvel argument pour attribuer la bannière à franc canton à Guillaume de Gellone. Notre explication est cependant différente, le type iconographique de Guillaume de Malevale nous semble avoir prédominé si fortement qu'on a fini par donner ses attributs à son homonyme.

Parfois, on omet le franc canton ou le parti à 3 croissants, sans revenir pour autant au parti ou à l'écartelé comportant une partition de gueules à l'escarboucle d'or. De cette façon, saint Guillaume porte l'étendard royal de France. Citons à ce titre, le vitrail de Guillaume d'Enkevoort par Antoine Eversoen en la collégiale d'Hoogstraten (1533) [4]. Dans le triptyque de

---

(1) J. Helbig, *De Glasschilderkunst in België*, t. I, Anvers, 1953, p. 173.
(2) A. et G. de Valckeneer, *Les Châsses d'Henri Libert, orfèvre namurois du XVIe siècle*, Bulletin de la Commission royale des Monuments, t. X, 1959, p. 419-421.
(3) Cabinet des Estampes. Bibliothèque royale. Bruxelles.
(4) J. Helbig, *op. cit.*, t. II, pl. XL, fig. 104.

Guillaume van Meerbeek au Musée des Beaux-Arts à Anvers, la bannière occupe un angle de la composition et n'est pas représentée en entier, mais elle ne semble pas être partie; ni comporter un franc canton dextre.

Nous avons négligé jusqu'ici la sculpture, qui n'était pas susceptible de nous livrer beaucoup d'arguments, mais nous signalerons une statue de la chapelle de Moustier-au-Bois, qui passait pour représenter un membre de la famille Croy. La rectification est récente (1). Dans ce cas, saint Guillaume ne porte pas l'habit monastique. Il ne tient pas le livre symbolisant l'instauration d'une règle nouvelle. On le reconnaît uniquement à sa bannière d'azur au canton de gueules. Un manteau ducal désigne le fondateur de Gellone. Nous tenons donc une preuve de plus que le blason du prétendu pair a été rapidement supplanté par celui de l'ermite de Malevale. En effet, la statue aurait été sculptée pour l'archevêque Guillaume de Croy, donc entre 1518 et 1521. S'il n'en était pas ainsi, elle serait légèrement antérieure, ce qui renforcerait la démonstration. Les tassettes de l'armure sont encore gothiques. Le mézail du casque se situe vers 1480. Les solerets en pied d'ours sont plus récents, mais ils apparaissent vers la fin du XVe siècle.

Au XVIIe siècle, le sceau de la province française des Guillémites adopte une formule intermédiaire entre deux interprétations. Il comporte un écu écartelé, dont le 1er et le 4e quartier reproduisent le blason légendaire ou authentique de Guillaume de Malevale, tandis que l'escarboucle réapparaît dans les quartiers 2 et 3 (2).

L'étude du thème iconographique nous permet donc dans une certaine mesure de penser que le drapeau pourait difficilement être tenu pour antérieur au milieu du XVe siècle ou postérieur aux premières décades du XVIe.

Il nous reste un autre indice de datation: l'armement du saint. Nos prédécesseurs ont largement fait état du casque. Théodore Juste n'a pas eu l'occasion de justifier son opinion, mais il est évident qu'il se basait sur cet élément. En développant sa première thèse, E. van Vinckeroy s'exprimait ainsi: « D'après le costume du personnage et surtout d'après la forme de son

(1) R.P. Landelin Hoffmans, *Le Mausolée du Cardinal Guillaume de Croy, Archevêque de Tolede, Primat des Espagnes*, Enghien, ss.d. (1951), p. 78.

(2) P. Janssens, *op. cit.*, p. 280. L'auteur n'indique malheureusement pas le document auquel a été appliqué ce sceau. Il est à présumer que l'écrit émane des augustins de la province française, dite de saint Guillaume. Cependant, l'écu porte sur les écartelés un écusson à cinq besans en orle. L'auteur y voit le blason de Toscane. Or, il existe des Guillémites italiens. *Le Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques* dit à leur propos (t. V.)Paris 1941, p. 499. « Le chronographe Genabradus parle des Guillémites fondés par Jean le Bon de Mantoue, ainsi appelés parce que Guillaume d'Aquitaine institua cette famille pour vivre selon la règle tirée des œuvres de St. Augustin ».



Fig. 4 – Saint Guillaume. – Vitrail de l'Annonciation.

Mons, Collégiale Ste-Waudru.

casque, qui est un grand bassinet à mézail mobile, terminé en pointe, on peut reporter l'époque de cette bannière à la première moitié du XVe siècle ».

En qualifiant ce casque de grand bassinet, on ne commet peut-être pas une véritable erreur, mais on invite à penser au « bec de passereau » et ainsi au XIVe siècle. Les Allemands n'hésiteraient pas à utiliser le terme de *Schalern* et les Anglais, celui de *sallet*. Cependant, nous n'userons pas de leur équivalent

français qui est salade, parce que l'on songerait à une espèce de chapeau de fer.

Le problème est fort compliqué, parce qu'il s'agit bien d'une pièce d'armement que l'on représente à la manière de chaque époque, mais aussi d'un attribut iconographique que l'on a tendance à recopier fidèlement. Néanmoins, il y a lieu de tenir compte d'une évolution.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 4bis – Guillaume de Croy – Vitrail de l'Annonciation.

Mons, Collégiale Ste-Waudru.

A l'aube du XVe siècle, la tapisserie de Nicolas Bataille nous montre une salade, qui appartient au type recherché. Cependant, la pointe est reportée en arrière et le mézail relevé se place autrement ([1]). Nous proposons donc de placer la bannière après ce point d'évolution de la salade à visière mobile. Par contre, nous semblons toucher l'époque recherchée en examinant la salade portée par un soldat dans la Crucifixion du château-musée de Dessau, attribuée à Petrus Cristus (1445). On retrouve même certains détails comme les grosses têtes de rivures ornant le couvre-nuque ([2]). Le saint Guillaume de la dalmatique de Vienne, nous donne une interprétation plus libre du même type de casque, à moins qu'il ne faille constater une évolution de la bombe qui dans ce cas est presque sphérique. A notre connaissance, on n'a pas encore signalé des exemples de bassinet à colletin de mailles pour une époque aussi tardive que le milieu du XVe siècle. Cependant les documents ont été fort raréfiés. L'artiste a vraisemblablement éprouvé le souci de marquer que le saint a vécu à une époque bien antérieure. Cette tentative de présenter une reconstitution historique ne serait pas unique à cette époque ([3]). Quand la visière est abaissée, comme dans le cas suivant, la similitude est plus difficile à établir. Cependant, nous croyons voir une salade à peu près semblable à ce que nous cherchons, dans la tapisserie tournaisienne de César au musée historique de Bâle ([4]). Cet argument situerait la pièce vers 1460. Le triptyque du calvaire de la cathédrale de Gand, attribué à Joos van Wassenhove, nous offre une salade assez semblable à celle qui figure sur la peinture, compte tenu d'une liberté d'interprétation manifeste dans le drapeau. En effet, son peintre a mal compris ce qu'était un mézail ou une vue mobile. Il a représenté un casque dont la bombe s'arrête à peu près au sommet du crâne, quand elle doit couvrir le front. Il n'a pas compris le trait ombré qui marquait la superposition du mézail sur la bombe. Cependant, nous n'insisterons pas sur ce point de comparaison, parce que l'indice chronologique serait peut-être contestable. En effet, ce triptyque est tenu pour immédiatement antérieur à 1469, mais on voit dans une armure et dans les étriers des enjolivements déjà nettement italianisants. De même, un harnachement de cheval révèle la

---

([1]) C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. III, Le costume, Paris 1916, p. 512, fig. 465.

([2]) M. Friedländer, *Altniederländische Malerei*, t. I, Die van Eyck, Petrus Cristus, Berlin, 1924, pl. XVIII. On jugera mieux d'après O. Gamber, *Harnischstudien, Stilgeschichte des Platenharnisches von* 1440-1510, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien, t. 51, 1955, p. 75, fig. 1.

([3]) Sir James Mann, Instance of Antiquarian Feelings in Medieval and Renaissance Art, Archaeological Journal, vol. LXXXIX, 1943, t.-à-p.

([4]) O. Gamber, *op. cit.*, p. 74.

même inspiration. Or, ce serait une manifestation d'italianisme fort étonnamment précoce dans l'art flamand. Le rétable de saint Christophe d'Hans Memlinc à Bruges nous donne un point de comparaison plus tardif dans le casque du saint Guillaume aux volets intérieurs et du saint Georges aux volets extérieurs (1).

Le triptyque de l'Annonciation de Jean Bellegambe nous montre un casque si étroitement apparenté à celui qui figure sur la bannière, que nous serions enclin à tenir les deux œuvres pour contemporaines. Or, Bellegambe est mort vers 1535. En outre, cet exemple semble constituer pour nous un terme final. En effet nous aboutissons rapidement au vitrail de l'Assomption de la Vierge à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, qui nous donne l'état d'évolution du bassinet au premier quart du XVIe siècle et ce stade semble nettement ultérieur au cas étudié (fig. 4).

Les épées en dagues figurant dans les écus de la corporation appartiennent incontestablement à un type très tardif soit celui de la seconde moitié du XVIe siècle, mais il s'agit peut-être de détails imputables à un restaurateur. Cependant il n'y a pas une différence notable avec ce que l'on voit sur la lithographie de 1847.

Nos prédécesseurs ont tous arrêté trop tôt leurs recherches, parce qu'ils croyaient avoir découvert l'argument irréfutable. De la sorte, ils ont négligé un élément de datation plus important que tous les autres. Il s'agit du drap d'honneur sur lequel se détache l'image du saint. On reconnaît une pièce de soie brochée, dont on peut affirmer qu'elle provenait du nord de l'Italie, probablement de Venise ou de Lucques. On y voit des oiseaux et des feuilles de nénuphars dans un style qui indique le début du XVe siècle, époque où les tisserands italiens se libérèrent des modèles chinois (2). Le Maître de Flémalle a placé sa Véronique de l'Institut Staedel à Francfort sur un fond semblable. Cette constatation ouvre un nouveau problème. On conçoit avec peine comment un faussaire antérieur à 1847 aurait trouvé la possibilité de plagier ce détail d'une œuvre du Maître de Flémalle entrée seulement en 1849 au musée qui le détient depuis. D'autre part, un peintre du XVIe siècle, ou plus tardif encore, n'aurait vraisemblablement pas songé à s'inspirer d'un tissu démodé en son temps. Certes on constate d'incontestables archaïsmes

---

(1) A. Janssens de Bisthoven, *op. cit.*, pl. CCXIX et pl. CCXXVII.

(2) Ernest Flemming, *Textile Künste, Weberei, Stickerei, Spitze*, Berlin ss.d., p. 134 et pl. 33, fig. 49. Mlle M. Calberg, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire a eu l'amabilité de nous signaler cet ouvrage et nous la prions d'agréer nos remerciements.

dans la représentation de brocards de certains cartons de tapisseries aussi tardives que le XVIe siècle. De même, les graveurs de lames funéraires, qui aimaient les fonds de tissu broché, ne suivaient pas toujours la mode du jour dans le choix de leurs modèles de tissus. Cependant les peintres flamands après les van Eyck renouvelèrent sans cesse le choix de tissus dont ils s'inspiraient. Nous sommes donc devant un nouveau problème. Le peintre du drapeau semblerait donc avoir connu la Véronique du Maître de Flémalle.

En absence d'un argument fortement probant, tous les indices concordent pour nous inciter à situer le drapeau entre 1475 et 1525.

Jean Squilbeck

Tableaux de maîtres flamands, au Musée Brukenthal, Sibiu

Parmi les tableaux de peintres anonymes flamands de la galerie de l'art plastique du Musée Brukenthal de Sibiu se trouvait aussi le tableau « Jésus devant Caïphe » (fig. 1). Vu en original, il n'est pas attrayant à première vue, étant peint en tons neutres (gris et sépia) sur papier, marouflé ultérieurement sur du bois de sapin (0,43 × 0,36); mais la grande sûreté du dessin, la science de la composition et plus que tout la liberté de la facture sont suffisamment éloquents pour donner l'impression qu'il s'agit d'un grand maître flamand. Le tableau a été acheté à Vienne dans la deuxième partie du XVIII[e] siècle, comme une œuvre de Jordaens. Cette attribution fut récusée en 1844, quand fut imprimé le premier catalogue; on l'attribuait à un «Anonyme d'Anvers du XVII[e] siècle ». Plus tard, le tableau a été vu à Sibiu par A. Bredius et Hofstede de Groot qui ont accepté l'attribution à Rubens. Etant donné que le tableau réclamait une étude plus approfondie, et faute d'une bibliographie stricte, nous avons envoyé sa photographie au prof. Leo van Puyvelde qui nous a signalé une gravure de Marinus d'après le tableau, se trouvant au « Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie » à La Haye (fig. 2). La confrontation de la gravure, portant le nom de Jordaens, avec le tableau en question dissipe tous les doutes concernant la paternité de Jordaens. L'année de la naissance de Marinus Robyn (van der Goes) – l'un des graveurs de l'école de Rubens – est inconnue, mais nous savons qu'il est mort jeune, en 1639; ceci nous aide à dater le tableau, avec quelque approximation. En 1630-1631 Marinus faisait son apprentissage chez Luc Vorsterman qui ouvrait à ce moment son atelier. Après trois ans Marinus fut reçu dans la

---

(1) La gravure, d'après les informations fournies par M. B. Renckens auprés de cet institut – qui a eu la gentillesse de nous envoyer une photocopie – a été décrite chez F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engraving and woodcuts*, t. XI, p. 169: Jac. Jordaens invenit (W 21). I. Before the address of van den Enden. II. With the address. III. With the address of G. Hendricx. 44 × 34. Le Blanc, 4, Wurzbach 4 ». « Christ before Caiphas. TUNC PRINCEPS SACERDOTUM SCIDIT VESTIMENTA SUA DICENS BLASPHEMAVIT.
Elle a été mentionnée par Max Rooses dans son « Jordaens », p. 182 et 268, 1906, sans savoir que le tableau reproduit sur la gravure se trouvait au Musée Brukenthal depuis 1790.



Fig. 1 – J. Jordaens – Jésus devant Caïphe.

Sibiu, Musée Brukenthal.



Fig. 2 – Jacques Marinus – Gravure d'après Jordaens.



Fig. 3 – J. Jordaens – La Sainte Famille.

Sibiu, Musée Brukenthal.

corporation d'Anvers. Nous pouvons supposer qu'entre 1633 et 1639 Marinus a fait la gravure dont il s'agit ici et que dans le même intervalle de temps Jordaens a peint ce tableau. Le fait qu'il l'a exécuté en tons neutres, en lui donnant un caractère d'esquisse, permet l'hypothèse qu'il a été conçu dans le but d'être gravé, car un autre tableau similaire de Jordaens, nous n'en connaissons pas. On sait qu'après 1630 Jordaens, sans perdre l'énergie de son



Fig. 4 – J. Jordaens – L'Été – Étude pour le Tribut de Saint Pierre.

Sibiu, Musée Brukenthal.

tempérament, a payé lui aussi le tribut à Rubens, ce qui explique les échos rubéniens évidents du tableau ; mais le clair-obscur rappelle Caravaggio.

S'il manque à Jordaens la distinction, la fantaisie et la grandeur stylistique d'héroïser dans le sens du « grand style » réclamé par l'esthétique idéaliste du Baroque, en échange il a été doué d'une exceptionnelle imagination plastique. Son sentiment pour la beauté immanente de la réalité est exprimée avec une plus grande force dans deux tableaux du Musée Brukenthal : *La Sainte Famille* (N° cat. 599, toile 1,12 × 1,19, fig. 3) et « L'Été » (N° cat. 598, papier marouflé sur bois de sapin, 0,32 × 0,62). Le premier, catalogué avec un signe d'interrogation superflu, est un travail de jeunesse, variante de la *La Sainte Famille* de Stockholm. Une vierge pareille, avec le même éclairage, se retrouve aussi dans *La Sainte Famille* de la collection Mrs. Clarence y Palitz à New York, qui est certainement de Jordaens et de la même époque, comme l'écrit Mr. Leo van Puyvelde dans son « Jordaens », Paris-Bruxelles, 1953, p. 92. Devant le deuxième tableau intitulé de façon arbitraire « L'Été »



Fig. 5 – J. Sustermans – La Vierge et l'Enfant avec Sainte Anne.
Sibiu, Musée Brukenthal.

(fig. 4). Bredius et Hofstede de Groot n'ont pu retenir leurs superlatifs : « Sicher von Jordaens. Flott und gut. Original ausgezeichnet » et « Echter Jordaens, sehr gut » ([1]). D'ailleurs, cet ouvrage est connu dans des cercles plus larges depuis qu'il a participé à la rétrospective de 1905 d'Anvers. Le réalisme lyrique du peintre a atteint ici un maximum d'expressivité. La sincérité pour la poésie matérielle des formes, la luminosité et la pureté des tons, la transparence des ombres et la touche du plus authentique brio flamand confèrent à cette esquisse une prodigieuse spontanéité. C'est une étude pour la grande composition *Le Tribut de Saint Pierre*, du musée de Copenhague, qui occupe une place de premier ordre parmi les œuvres de Jordaens.

Un séduisant tableau de ce musée est *La Vierge avec l'Enfant et Sainte Anne* (fig. 5). Son attribution a oscillé entre Corregio ou Murillo, et c'est sous ces noms qu'il a été acheté. Frimmel l'avait encadré à première vue dans l'école espagnole: « Gutes spanisches Bild » ([2]), mais ensuite il est revenu à la direction de Corregio car Giovani Biliverti, l'auteur proposé, a été influencé par ce peintre ([3]). Bredius a opté pour une œuvre de jeunesse de Murillo (voyez note dans les archives du musée). M. Csaki, l'ancien conservateur du musée, n'étant pas trop enchanté par le nom de Biliverti, a catalogué le tableau comme une œuvre d'un anonyme espagnol quoiqu'il ait même considéré la peinture comme une œuvre de maturité du peintre sévillan ([4]). Sur l'attribution de Murillo nous avons exprimé, dans une autre occasion ([5]), nos réserves. Un moment nous avons pensé à la dernière phase de Ribera, épuré de son ténébrosisme. Il semblerait que, dans une certaine mesure, nous eussions eu raison car M. Fernando A. de Sotomayor, directeur du Prado, nous a suggéré qu'il s'agit d'une œuvre de l'école de Ribera. Mécontents de toutes ces attributions contradictoires, nous avons réexaminé le riche et lumineux coloris du tableau et sa technique unie et observé que la texture de la toile est spécifique à la peinture flamande et hollandaise; nous nous sommes adressés alors au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haye. Mr. H. Gerson nous a fait l'agréable surprise de nous envoyer la photographie d'une réplique de notre tableau, existant, avant la dernière guerre, à Berlin et l'a identifié comme une œuvre de Sustermans. En dépit de nos investigations au Musée Dahlem de Berlin nous n'avons rien appris de

---

([1]) Les déclarations sont conservées dans les archives du musée, K. 4.
([2]) Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien*, 1894, p. 81.
([3]) Theodor von Frimmel, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, 1916, vol. II, fasc. IX/X, p. 145.
([4]) M. Csaki, *Auslese von 40 Gemälden der Brukenthalischen Galerie*, 1903 (préface).
([5]) Theodor Ionescu, *Problema identificarii tablourilor din Galeria Brukenthal*, 1957, p. 31-32.

plus sur le sort de la réplique, ni sur les motifs de son attribution. En sachant que M. Pierre Bautier – qui a visité notre musée en 1940 – est spécialiste dans l'œuvre de Sustermans nous avons réclamé son avis. Ne pouvant pas se prononcer formellement pour la paternité de Sustermans basée seulement sur une photographie, M. Bautier a reconnu « quelques certaines analogies avec l'œuvre de Sustermans », mais, aussi, quelques différences, spécialement en comparaison avec le tableau de Sustermans du Pitti qui a le même thème. Le prof. Carlo Ragghianti a exprimé la même opinion [1].

En confrontant ces opinions, nous avons maintenant, au moins, la conviction catégorique qu'il s'agit d'un tableau flamand, si nous n'avons pas la même certitude pour la paternité de Monsu Giusto, quoique son affinité avec l'école espagnole est chose connue. Ses œuvres religieuses sont assez rares. La vitalité robuste de la madone et l'exubérance de l'enfant contrastent sûrement avec la morne solennité des derniers Medicis – dont il était le peintre en titre – ainsi qu'avec la morbidesse des personnages de *La Sainte Famille* du Pitti. Les traits de la Vierge sont de la grande duchesse de Toscane et ceux de l'enfant de Vittorio della Rovere; – mais cela n'exclut pas que l'artiste se soit inspiré, dans le tableau de Sibiu, de quelques figures du peuple, son tempérament flamand, refoulé par l'étiquette de la cour, s'exprimant, cette fois, plus librement. D'ailleurs, le modelé, le régime de la lumière et même le schéma de la composition de ces deux tableaux sont très parents. D'autre part, si dans le tableau de Florence l'influence de van Dyck est visible, celui de Sibiu nous rappelle Rubens; c'est ce qui pourrait aider, peut-être, un spécialiste à établir la date du tableau. Le fait que Sustermans a travaillé un temps à Vienne, qu'un de ses frères s'est même établi dans la capitale d'Autriche, la ville où Brukenthal a collectionné ses tableaux, pourrait expliquer, dans une certaine mesure, la provenance du tableau. Tant il est vrai que, même si nous mettions un prudent signe d'interrogation après le nom de Sustermans, cette attribution nous semble aujourd'hui plus plausible que les antérieures.

Mais la prudence des connaisseurs qui ont visité la galerie Brukenthal a été quelquefois tellement exagérée que des tableaux originaux ont été déclarés de simples copies, leur autorité d'experts déroutant et intimidant l'initiative locale en ce qui concerne l'identification des tableaux. C'est entre autre le cas de deux grands panneaux de Snyders et Fyt. *La Chasse au Sanglier*

(1) La Madonne col. Cambino attribute à Scuola espagnola e al Murillo è sfora fiorentina, del Sustermans (Selearte, nr 42, 1959, p. 62).



Fig. 6 – Fr. Snyders – La Chasse au Sanglier.

Sibiu, Musée Brukenthal.

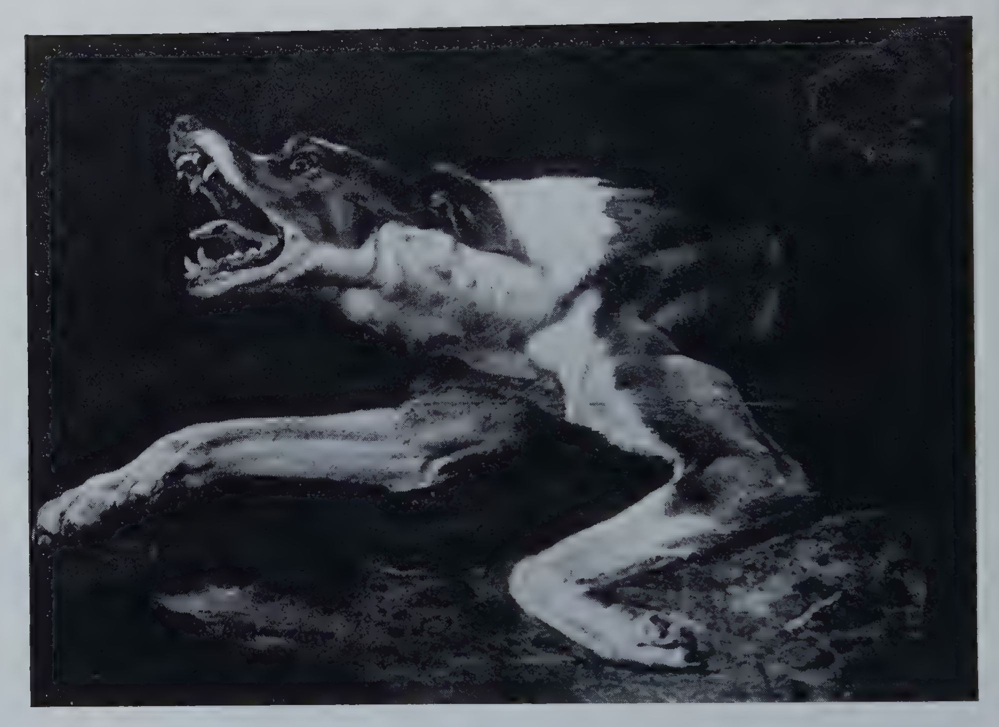


Fig. 7 – Fr. Snyders – Étude de chien.

Angers, Musée.

(fig. 6) a été cataloguée comme un original de Snyders jusqu'à l'arrivée de Frimmel à Sibiu qui a écrit de ce tableau: « Gute alte Copie nach P. Boel oder Fr. Snyders » [1]. Bredius et Hofstede de Groot n'ont pas réactionné devant cette attribution (qu'en éliminant, probablement, le nom de Boel) et alors le tableau a été catalogué comme une copie d'après Snyders. En vérifiant les tableaux du dépôt, catalogués comme des copies nous avons été frappés de l'excellente facture de cette toile. Après nos recherches, nous sommes convaincus que la composition diffère des quatorze chasses au sanglier qui sont attribuées à Snyders. De plus, Melle Edith Greindl nous a signalé – en faveur de l'authenticité de Snyders – que le chien étalé au premier plan à droite ressemble beaucoup (excepté des variantes dans le coloris du pelage)

---

(1) Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestunden*, 1894, p. 34.



Fig. 8 – Fr. Snyders – Marchand de Gibier – Esquisse.

Sibiu, Musée Brukenthal.

à une étude de chien par Snyders qui appartient au Musée d'Angers (fig. 7).

Un autre ouvrage authentique de Snyders du Musée Brukenthal est une esquisse de jeunesse *Marchand de gibier*, pièce très rare mais déjà connue (1) (fig. 8).

En ce qui concerne le tableau de Jean Fyt *Chasse aux Chevreuils* (N° 415, toile 1,84 × 2,87, fig. 9), apprécié dans le siècle passé comme une copie d'après Fyt, il a été catalogué en 1901, selon l'avis verbal de Frimmel, comme un original, mais dans le catalogue de 1909, dernier catalogue raisonné de la galerie, il fut de nouveau considéré comme une copie, sur la base d'un souvenir erronné de Hofstede de Groot qui a déclaré au feu conservateur: « Nicht original sondern Kopie. Kommt so in die Galerie Liechtenstein vor ». En réalité, c'est une variante de Fyt d'après son superbe tableau de Liechtenstein,

(1) Edith Greindl, *Les Peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1956, p. 186.



Fig. 9 – Jean Fyt – La Chasse aux Chevreuils.

Sibiu, Musée Brukenthal.



Fig. 10 – Jean Fyt – Gibier avec deux singes.

Sibiu, Musée Brukenthal.

signé et daté 1655. Une réplique non signée, existait au Musée de Berlin jusqu'au 5 mai 1945; elle fut détruite dans l'incendie du Flakturm. La composition de Vaduz est moins nourrie (sept chiens et un chevreuil) que la variante de Sibiu (onze chiens et deux chevreuils) et de Berlin (onze chiens et un chevreuil). Il y a aussi des différences dans le paysage: le tronc du saule de Vaduz et Berlin a été remplacé par Fyt dans le tableau de Sibiu par un chêne.

Un autre tableau authentiques de Fyt de ce musée – plus petit, mais plus beau que le précédent – est *Gibier avec deux singes* (N° 41, toile 0,88 × 1,09) (fig. 10), catalogué avec un signe d'interrogation après le nom de l'artiste à cause de la fausse signature: « J V Y T fecit », dénoncé par de Groot et donné comme exemple par Zoege von Manteufel (Thieme-Becker, t. XII,

p. 613). Comparé aux quatre ouvrages signés par Fyt de notre musée, le tableau en cause est, sans doute, un original. Melle Edith Greindl nous a signalé que le singe vu de face se retrouve dans la même position dans une *Nature Morte*, signée « Joannes Fyt », à l'Académie de Vienne (N° 839, toile 56×87 cm.).

Dans les derniers temps ont été identifiés au Musée Brukenthal aussi d'autres tableaux flamands de Sotte Cleve, Fr. Pourbus I, W. Key, G. Coninxloo, D. van Alsloot, P.P. Rubens (1), A. van Dyck (2), Fr. Francken II, P. Franchoys, P. Boel. Tous ces progrès dans l'attribution plus correcte des tableaux nous les devons à la nouvelle politique qui a créé d'excellentes conditions, non seulement pour la conservation et l'exposition des tableaux, mais aussi pour leur étude.

THEODOR IONESCO

---

(1) Leo van Puyvelde, *Les « Saint Ignace » et « Saint François Xavier » de Rubens*, Gazette des Beaux-Arts, avril 1959, p.p. 225-236; Theodor Ionesco, *Deux tableaux de Rubens au Musée Brukenthal*, L'Art dans la République Populaire Roumaine, Bucarest, 1960, n° 19, pp.. 33-40.

(2) Theodor Ionesco, *Un tableau inconnu de van Dyck au Musée Brukenthal*, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. XXVII, 1958, fasc. 1-4, p.p. 39-43.

Note sur les peintres hollandais Poelenburg et Breenberg à Florence

On a signalé déjà l'étroite parenté, quant au style et au choix des sujets, qui existe entre ces deux artistes mineurs, aimables représentants d'un genre fort goûté dans les cabinets d'amateur des XVIIe et XVIIIe siècles. De leurs emprunts réciproques, je veux apporter ici un amusant témoignage de détail, noté lors d'une récente visite à Florence. Car il faut rappeler au préalable que Corneille POELENBURG (1586-1667) et Bartholomé BREENBERG (1599-1659) se rencontrèrent en Italie. Le premier fut à Rome dès 1617, et passa peu après au service du grand-duc de Toscane, Ferdinand II de Médicis; d'où l'abondance de ses œuvrettes aujourd'hui conservées dans les Galeries florentines; nous pouvons l'y étudier à loisir. Imitateur de Elsheimer, Poelenburg peignit, en de minutieux paysages aux tons de porcelaine: *faunes et bacchantes*, *nymphes surprises par des satyres*, *la chasse de Diane ou le festin des dieux de l'Olympe*, alternant avec *Adam et Eve*, *Loth et ses filles*, *le Christ et la Samaritaine*, *Madeleine pénitente et saint Jérôme en méditation*... (1).

Breenberg rejoignit son compatriote en 1619 et comme lui s'inspira du décor de la Ville Eternelle pour le fond des scènes menues qu'il empruntait aussi à la mythologie et à l'Ecriture sainte: *Latone chez les paysans lyciens ou Moïse sauvé des eaux*, la *toilette de Vénus* ou la *prédication de saint Jean-Baptiste*, *bergère endormie ou ermite agenouillé* (2). Tout cela apparaît volontiers dans le cadre exactement reproduit des monuments romains: Campo Vaccino, Temple de la Paix, Arc de Titus, Thermes de Caracalla... Breenberg, a-t-on dit, semble un véritable *dilettante des ruines*, ainsi que plus tard Pannini ou Hubert-Robert; ses estampes «Vues de Rome» ont été, à diverses époques, publiées en recueil. Perspective juste et exécution soignée; figurines habilement dessi-

---

(1) Le Musée d'Anvers renferme, sous le nom de Poelenburg (Ne 746) un petit panneau avec rochers et ruines qui, selon Th. von Frimmel devrait être attribué plutôt à Jan van Haensbergen (Voy. *Cornelis Poelenburg und seine Nachfolger*, dans *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde IV*.1918).

(2) Au Musée d'Anvers encore (No 641) un tableau sur cuivre de Breenberg, signé et daté 1645. «*La Mort d'Abel*». Le corps d'Abel est étendu au haut d'une montagne sous un tronc cerclé de verdure; Adam attristé implore le ciel, Eve agenouillée derrière un autel de pierre, se tord les mains désespérément. Entre Eve et Adam se tiennent deux jeunes enfants blonds; Caïn s'enfuit vers un rocher élevé. Beau ciel d'été et coucher de soleil.



Fig. 1 – C. Poelenburg – Paysage avec nymphe et satyre.

Florence, Galerie Pitti.

nées, qui se rangent au pied des portiques et colonnades moussues ou animent le centre *d'un paysage architecturé*, massifs rocheux et groupes d'arbres en symétrie. Il y eut certainement collaboration de Breenberg et Poelenburg durant la courte période où leurs carrières artistiques coïncidèrent, à Rome *puis à Florence*. Poelenburg était de retour à Utrecht en 1622, il séjourna en Angleterre à partir de 1637; Breenberg, demeuré plus longtemps outre-monts, se maria à Amsterdam en 1633. Considérez donc, en manière de conclusion à ce modeste articulet, les petits personnages à gauche, dans le panneau de Poelenburg que je reproduis (N° 460 de la Galerie Pitti), nymphe et satyre



Fig. 2 – B. Breenberg – Paysage avec nymphe et satyre.

Bruxelles, Collection P. Bautier.

sortant du bain; ils se retrouvent identiques mais en un paysage différent dans un tableautin signé B. Breenberg, de l'ancienne collection de la Marquise d'Aoust au château de St. Léger par Croisilles (Pas de Calais), vendue à Bruxelles en 1919. Le satyre qui, de derrière un rocher, dérobe les vêtements des baigneurs, a disparu du panneau de Florence; en revanche, le mignon *Mannekenpis* de l'avant-plan ajoute de part et d'autre un accent pittoresque... de nature à lui concilier chez nous quelque sympathie!

Pierre Bautier

Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVIe eeuw

VIII. JAN DE MIL

Jan de Mil, zoon van Jan, werd op 29 juli 1523 als leerknaap van de Brugse schilder Jan vander Gauwe aanvaard. Hij was uit een wettig huwelijk geboren, zodat de klerk van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers, die zijn opneming als leerknaap in de gildeboeken registreerde, daarbij mocht aantekenen dat hij een « ghetrauwet kynt » was (1). Naar alle waarschijnlijkheid bleef Jan de Mil aldaar vier jaar in de leer, want in de loop van 1537 werd door meester Jan vander Gauwe een andere leerknaap aanvaard. Het was de Brugse schilders inderdaad niet toegelaten meer dan één knaap te hebben en overigens bedroeg de voorgeschreven leertijd vier jaar (2). Daarna zal onze Jan, zoals het de gewoonte was, zich bij een ander meester, te Brugge of daarbuiten, als gezel verder in het schilderen hebben bekwaamd.

Op 7 december 1533 is hij dan vrijmeester-schilder te Brugge geworden, hetzij tien jaar na als leerknaap te zijn begonnen. Bij de inschrijving in de gildeboeken noteerde de klerk terecht, dat de nieuwe meester zijn vak te Brugge had geleerd, alsmede dat hij toen reeds gehuwd was en een zoontje had, dat in het ambacht « niet bevryt » was, dat wil zeggen: geen aanspraak kon maken op de voordelen van meesterszoon, vermits het geboren was vóór de vader het meesterschap had verworven (3).

Bij de beeldenmakers en de zadelmakers is Jan de Mil nogal op de voorgrond getreden, want tot zesmaal toe heeft hij deel uitgemaakt van het bestuur,

(1) Vgl. C. Vanden Haute, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z.j. (1913), blz. 80 a. Over Jan vander Gauwe, zie: R.A. Parmentier, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom VIII (1938), blz. 345-346.
(2) Vgl. A. van de Velde, *De unie der ambachten van de beeldemakers...*, Brugge, 1905, blz. 7.
(3) Vgl. C. Vanden Haute, *a.w.*, blz. 70 a.

namelijk: gedurende de dienstjaren 1544/5, 1547/8 als tweede vinder, en gedurende de dienstjaren 1550/1, 1553/4, 1555/6, 1560/1 als eerste vinder. Daarbij werd hij door zijn gildebroeders tot eerste gouverneur of penningmeester verkozen voor het dienstjaar 1551/2 (1).

Jan de Mil was gehuwd met Margaretha Roels, dochter van Jacob. Uit dit huwelijk zijn zes kinderen geboren: Jan, die kleermaker geworden is en omstreeks 6 augustus 1560 huwde met Agnes Bogaerts; Elizabeth, die trouwde met Joris Bonnet en op 20 februari 1563 reeds gestorven was; en verder Jacob, Andries, Nikolaas en Magdalena, die alle nog minderjarig waren bij het afsterven van hun vader.

Deze overleed vóór 28 april 1561, kort na zijn meer bekende gildebroeder Lancelot Blondeel, die op 4 maart van hetzelfde jaar ter ziele ging. Zijn vrouw, Margaretha Roels, was toen eenenvijftig jaar oud; we vinden haar nog vermeld in 1568, zodat zij haar man verscheidene jaren heeft overleefd (2).

Behalve met zijn gildebroeders, schijnt Jan de Mil met tal van andere personen nauwe relaties onderhouden te hebben. Zo zien we hem als voogd optreden over Jozine, de natuurlijke dochter van heer Jacob de Mil bij een zekere Johanna; over Pieter, de minderjarige zoon van Jacob Groeis en echtgenote Lucretia; over Jozine, de natuurlijke dochter van de bekende schilder Adriaan Isenbrant bij Catharina van Brandenburch (3); over de vier minderjarige kinderen van Pieter Cambien en echtgenote Johanna vanden Peerbome; over de drie minderjarige kinderen van Francisco de Castro en echtgenote Magdalena de Mil; en over de vijf minderjarige kinderen van Pieter Roels en echtgenote Johanna Christiaens. Daarenboven was hij nog lid van het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan, waarbij een groot aantal burgers van de stad aangesloten waren (4).

Het spreekt vanzelf, dat er onder de vele personen van zijn uitgebreide vriendenkring bestellers en opdrachtgevers waren. Jammer genoeg is ons

---

(1) Vgl. C. Vanden Haute, *a.w.*, blz. 83a, 84a, 86a, 87a, 220b, 221a, 222a.

(2) In een tekst d.d. 28 april 1561 wordt reeds gesproken van « wijlen » Jan de Mil. Vgl. Brugge, stadsarchief, *feriën van de stadsthesauriers over de jaren 1557-1568*, fol. 119v. – Over het afsterven van Lancelot Blondeel vgl. C. Van den Haute, a.*w.*, blz. 202a, en vooral W.H.J. Weale, *Lancelot Blondeel*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LVIII (1908), blz. 279. – Als getuige opgeroepen in de zaak tussen de weduwe van Pieter de Voghele en Jan Caneel, werd op 22 november 1568 door het stedelijk gerecht gehoord: « Margriete, de weduwe van wylent Jan de Mil, oudt LVIII jaeren ». Zie: Brugge, stadsarchief, *gerechtelijke dossiers*, nr. 1118.

(3) Vgl. R.A. Parmentier, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, tom IX (1939), blz. 250, 251, 261, 262.

(4) Vgl. H. Godar, *Histoire de la gilde des archers de Saint Sebastien de la ville de Bruges*, Brugge, 1947, blz. 154.

hieromtrent niets bekend. Bestellingen door particulieren, vooral dan wanneer van het uitgevoerde werk niets kan nagewezen worden, laten doorgaans geen sporen na. Daarentegen is men veelal beter ingelicht over de opdrachten uitgaande van openbare besturen en andere gevestigde instellingen, doordat deze in de meeste gevallen hun archief hebben bewaard. Aldus vernemen we dat Jan de Mil opdrachten ontving van de stedelijke magistraat, de regering van het Brugse Vrije, het schuttersgild van Sint Sebastiaan en de kerkfabriek van Onze Lieve Vrouw. Inzonderheid mag vermeld worden, dat hij in de jaren 1560-1561 door het Brugse stadsbestuur werd gelast met het schilderen van een kaart van het kanaal van Oostburg. Gedurende de laatste jaren van zijn leven nam hij daarenboven de functie van stadsschilder waar.

Jan de Mil werd op 29 maart 1557 tot deze functie benoemd in opvolging van de onlangs overleden Simon Pieters (1). In de hoedanigheid van stadsschilder was hij onder meer gelast met het in gereedheid brengen en het rondvoeren van vier vertoningen in de jaarlijkse processie van het H. Bloed, te weten: van de Reus met de vier Reusjes, van het Ros Beiaard met de Vier Heemskinderen, van de Boom van Jesse, en van de Hel met de galjoot.

Op 18 april 1547 verwierven de echtelingen Jan de Mil en Margaretha Roels de eigendom van het huis, genaamd. De Ketelhoed, staande aan de oostzijde van de Hoedemakerstraat. Van dit huis bleven zij eigenaars tot het afsterven van de echtgenoot. Op 19 juli 1560 kochten zij nog een ander huis, staande in dezelfde Hoedemakerstraat, doch aan de tegenoverliggende zijde. Maar reeds 's anderendaags deden zij deze tweede eigendom van de hand, niet zonder er bepaalde lasten op gevestigd te hebben.

Was Jan de Mil sedert 1547 eigenaar van een huis, had hij uitgebreide relaties, kreeg hij opdrachten van belangrijke instellingen als het stadsbestuur en de regering van het Brugse Vrije, en bekleedde hij daarenboven van 1557 af de vaste functie van officieel stadsschilder, toch heeft dit alles hem niet tot een uitgesproken welstand gebracht. Het blijkt integendeel, dat bij zijn afsterven de schulden groter waren dan de waarde van zijn nagelaten bezit, zodat zijn kinderen er de voorkeur aangaven van hun erfrecht af te zien ten einde niet mede aansprakelijk te zijn voor de schulden. Er bleef de weduwe van onze schilder dan ook niets anders over dan het huis in de Hoedemakerstraat onmiddellijk te verkopen.

---

(1) Zie: R.A. Parmentier, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom VIII (1938), blz. 109.

Een zeer hoge leeftijd zal Jan de Mil wel niet bereikt hebben. Toen hij overleed telde zijn weduwe slechts eenenvijftig jaar; ze werd dus in 1510 geboren. En tussen de beide echtgenoten zal er geen groot verschil in ouderdom bestaan hebben. Dit blijkt overigens duidelijk uit de omstandigheid, dat er vier van hun kinderen in 1561 nog ongehuwd waren en Jan de Mil zelf pas in 1523 als leerknaap-schilder werd ingeschreven.

A. SCHOUTEET.

1.

1536 januari 27. — *De schilder Jan de Mil en de korenmeter Hellinus de Wachtere worden aangesteld tot voogden over Jozine, de minderjarige natuurlijke dochter van Jacob de Mil bij een zekere Johanna.*

Jan de Mil, schildere, ende Hellin de Wachtere, coornemetere, juraverunt tutores van Jozynekin, d'heer Jacop de Mil natuerlicke dochtre by Jannekin... Actum XXVIIen in lauwe XXXV, present: Boodt, overzienre, Vlamincpoorte ende Maeire, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 187 v., nr 9.

2.

1539 juli 3. — *Jan de Mil, schilder, en Antoon de Hoyere, Frieslakenhandelaar, leggen hun eed af als voogden over Pieter, de minderjarige zoon van Jacob Groeis en echtgenote Lucretia.*

Jan de Mil, schildere, ende Anthuenis de Hoyere, Vrieslakenvercoopere, juraverunt tutores van Pieter, Jacop Groeis zuene by Lucresie, uxor. Actum den IIIen in hoymaent XXXIX, present: Maire ende Everboudt, scepenen, clerc: Scoutheeten.

Ib., *t.a.p.*, fol. 104, nr 6.

3.

1540 mei - 1541 mei. — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge betaalt 3 pond 2 schelling groot aan de schilder Jan de Mil voor allerhande schilderwerk door hem uitgevoerd.*

Betaelt Jan de Mil, scildere, by hem ghewrocht ten hove in diveerssche partien, als 't blyct in den bouck van refexiën, per quyttancie: 3 l. 2 s. grooten.

Brugge, Archief van het Handbogenhof, *rekeningen van het schuttersgild van Sint Sebastiaan 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1540 mei - 1541 mei*, fol. 79, nr 2, rubriek: «Andre betalynghe ghedaen van refexiën ter cappelle ten hove...».

4.

1541 mei - 1542 mei. — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge betaalt 1 denier groot om de schilder Jan de Mil voor zijn deken te dagen.*

Betaelt om Jan de Mil voor zyn dekene (1) te ontbiedene, by laste als vooren (2): 1 grooten

Ib., *t.a.p., rekening over het dienstjaar 1541 mei - 1542 mai,* fol. 98 v., nr 2, rubriek: « Andere betalynghe by ons, kercmeesters, ghedaen van wettelicke costen ».

5.

1549 september 26. — *Andries vander Banck, speldenmaker, en Jan de Mil, schilder, leggen hun eed af als voogden over de vier minderjarige kinderen van Pieter Cambien en echtgenote Adriana Stubbe.*

Andries vander Banck, spellemakere, ende Jan de Mil, schildere, juraverunt tutores van Hannekin, Jasparkin, Adriaenkin ende Grietkin, Pieter Cambien, de baeldraghere, kindren by Adriane Stubbe, uxor. Actum den XXVIen in septembre XCc XLIX, present: Venduel, overzienre, Boullengier ende Roelandts, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 195 v., nr 5.

6.

1550 juni - 1551 juni. — *Posten uit de rekening van het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge betreffende uitgaven voor het vervaardigen van een nieuwe banier met de wapens van het gild*

Betaelt voor een half elle root cramosyn tafta om een nyeuwe banniere te maeckene an den eenen trompet, comt: 4 s. grooten.

Betaelt Jan de Mil om op deselve tafte Sint Sebastiaens wapene te maeckene, te wetene: de vyf gouden crucen, comt: 2 s. 6 d. grooten.

Betaelt voor de zyde frynghen, groen ende zwart, an deselve trompette te stofferene, comt: 2 s. grooten.

Brugge, Archief van het Handbogenhof, *rekeningen van het schuttersgild van Sint Sebastiaan 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1550 juni-1551 juni,* fol. 257 v., nrs 3, 4, 5, rubriek: «Andere betaelynghe by ons, kerckmeesters, ghedaen in andre saecken hiernaer volghende ».

---

(1) Of hiermede de deken van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers wordt bedoeld, is niet duidelijk.

(2) D.w.z.: op bevel van de hoofdman van het gild, zoals uit de voorgaande post blijkt.

7.

1555 mei 31. — *Jan de Mil, schilder, en Boudewijn vanden Westhuuse, lijnwaadhandelaar, worden aangesteld tot voogden over de twee minderjarige kinderen van Jacob van Zwevezele en echtgenote Johanna vanden Peerbome.*

Jan de Mil, schildere, ende Bouwin vanden Westhuuse, lywadier, juraverunt tutores van Gillekin ende Maikin, Jacob van Zwevezeele kindren by Janne vanden Peerboome, uxor. Actum den lesten in meye XVc LV, present: Voocht ende Dheere, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1546-1558, fol. 246 v., nr 9 (1).

8.

1556 september 5. — *Jan de Mil, schilder, en Boudewijn vanden Westhuuse, voogden over Maaiken, de minderjarige dochter van Jacob van Zwevezele en wijlen Johanna vanden Peerbome, zijn echtgenote, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupil.*

Up den Ven dach van septembre XVc LVI Jan de Mil, de schildere, ende Bouduwin vanden Westhuyse, als voochden van Maykin, Jacop van Zwevezeele dochtere by Jehanne vanden Peerboome, zyne wive, volghende heurlieder eedt, brochten ten pampiere van weesen de groote van den goede de voorn. Maykyn verstorven by den overlydene van de voorn. Jehanne, de weesens moedere, ende es in penninghen de somme van III l. VII s. gr.; ende bovendien 't VIIIe deel van zekere huys, staende ten voorhoofde in 't Ghendthof, an de noortzyde van der strate, ghenaempt *'t Cleen Ketelkyn* (2), naest den huyse toebehoirende Roegier Robyn, an de oostzyde, ghelast in 't gheheele in VIII scellinghen IX d. grooten te rechte landcheyns, ende bovendien noch in XXX s. gr. tsjaers den penninck XVIII; item, noch een VIIIe deel van een ghemet buschs, ligghende in de prochie van Bernem. Welcke III l. VII s. gr. waren ten overbringhene van desen in handen ende onder den voorn. Jacob, als vadere ende bezittere van den sterfhuyse, metter houdenesse. Ende in verzekerthede van diere heeft verbonden d'een heltscheede van den voorn. huyse hierboven gheroert, ghenaempt *'t Cleen Ketelkyn*, als blyct by den lettren van verdeele lettren van weddynghen inhoudende hypotece, ghepasseert onder scepenen zeghelen der stede van Brugghe in date van den XXVen dach van aougst XVc LVI, gheteekent: *Gherolf*.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van het Carmerszestendeel over de jaren 1523-1565, fol. 179 v.

9.

1557 februari 11. — *Jan de Mil, schilder, en Maarten Cobe, klerk bij het bestuur van het Brugse Vrije, leggen hun eed af als voogden over de drie minderjarige kinderen van Francisco de Castro en echtgenote Magdalena de Mil.*

---

(1) Een zelfde aantekening wordt ook aangetroffen in de *feriën van de weeskamer over de jaren 1551-1555*, fol. 113, nr. 5.

(2) Over de ligging van het huis *'t Cleen Ketelkyn* of *'t Ketelkin*, vgl. L. Gilliodts-van Severen, *Les registres des « Zestendeelen » ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année 1580*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XLIII (1893), blz. 307.

Jan de Mil, schildere, ende Maertyn Cobe, clerck ten Vryen, zworen voochden van Franskyn, Tannekyn ende Fransynkyn, kinderen van Franciske de Caesters by joncvrauwe Madeleene, Jacop de Mils dochtre, uxor. Actum den XIen in sporcle [LVI], present : Spronchoif ende Rape, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 51, nr 5.

10.

1557 maart 29. — *Jan de Mil en Maarten Cobe, voogden over de minderjarige kinderen van Francisco de Castro worden aangemaand binnen de drie weken aangifte te komen doen van het bezit van hun pupillen.*

Actum den XXIXen in maerte XVc LVI vóór Paeschen, present: Peres, overziendre, Matruut ende Ysenbaert, scepenen.

... Jan de Mil, schildere, ende Maertyn Cobe, clerck ten Vryen, voochden van Franciske de Caesters kinderen, omme 't goet etc. binnen III weken.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 73 v., nr 5.

11.

1557 april 8. — *De stadsregering van Brugge beslist, dat Jan de Mil, die belast is met het in orde brengen en het omvoeren van de vertoningen in de Heilig-Bloedprocessie, de voorkeur moet geven aan de jonge klerken van het stadsbestuur om de rol van de Vier Heemskinderen uit te beelden.*

Up de requeste, den college van scepenen der stede van Brugghe ghepresenteirt vanweghen de jonghe ghezellekins ende practizientkins van den scepenhuuse der voorn. stede, te kennen ghevende hoe Jan de Mil, schildere ende toeziendre van Rosbeyaert ende andere tooghen van der processie van den Heleghen Bloede, eeneghe van hemlieden gherefuseert hadde te zettene up tzelve Rosbeyaert, ende andere vremde ghezellen in huerlieder stede daerup te stellene, daer nochtans zy oynt in possessie gheweest hadde tzelve vóór alle andere te bezittene, daer 't eeneghe van hemlieden gheliefde, verzouckende by dien in dezelve prossessie ghecontinueirt ende ghehouden te zyne, ende den voorn. Mil gheordonneert t'hebbene hemlieden daerinne gheene belet ofte obstacle te doene.

't Voorn. college, ghehadt alvooren hierup 't advis van die van der tresorie, heeft gheordonneert ende ordonneert by desen den voorn. Jan de Mil t'admitterene ende up 't voorn. Rosbeyaert te zettene, vóór alle andere, vier scrivende ghezellekins van comptoiren van den scepenhuuse metgaders van der greffe van de camere ende vierschare der voorn. stede.

Actum den VIIIen dach van april XVc zessenvyftich vóór Paesschen.

Civiele sententiën, door schepenen van Brugge gewezen, over de jaren 1556-1557, nr 317 (minuut) (1).

---

(1) Dit stuk werd reeds gepubliceerd in L. Gilliodts-van Severen, *Mémoriaux de Bruges*, tom. II, Brugge, 1920, blz. 32-33. De datering is er echter foutief.

12.

1157 april 29. — *In vervanging van Boudewijn vanden Westhuuse wordt Cornelis van Zwevezele benoemd om, samen met de schilder Jan de Mil, voogd te zijn over Maaiken, de minderjarige dochter van Jacob van Zwevezele en echtgenote Johanna vanden Peerbome.*

Cornelis van Zwevezeele, droochscheerdere, zwoer voocht in stede van Bouduwyn vanden Westhuuse, verlaten, te vooren voocht met Jan de Mil, schildere, van Maykyn, filia Jacop van Zwevezeele by Jannekyn vanden Peerboome, zyne wyve. Actum den XXIXen aprilis LVII post Pascha, present: Peres, overziendre, Casenbroot ende Berghe, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 248 v., nr 11.

13.

1557 juli 12. — *Jan de Mil en Maarten Cobe, voogden over de minderjarige kinderen van Francisco de Castro, worden andermaal aangemaand om bij de weeskamer van Brugge aangifte te komen doen van het bezit van hun pupillen.*

Actum den XIIen hoymaent LVII.
... Jan de Mil, schildere, ende Maertin Cobe, voochden van Franciske de Caesters kinderen, om 't goet etc. binnen VI weken.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 94 v., nr 7.

14.

1556-1557. — *Posten uit de rekening van de kerkfabriek van Onze Lieve Vrouw te Brugge betreffende uitgaven aan de schilder Jan de Mil.*

Betaelt Jan de Mil over 't wasschen ende te heghenen van de schilderie in 't noordeportael, den 2en in ougst 56: 4 s. gr.
... Betaelt Jan de Mil, in minderinghe van der schilderie in 't portael: 6 s. 6 gr.
Noch denzelven over dat hy schuldich es in de lotherie: 15 s. 1 gr.
Item, betaelt denzelven: 10 s. 5 gr.

Brugge, parochiaal archief van Onze Lieve Vrouw, *rekeningen van de kerkfabriek 1530-1569, rek ning over het dienstjaar 1556-1557* (1), fol. 666 v., nr 3; fol. 667 v., nrs 6, 7; fol. 668, nr 1.

15.

1558 januari 3. — *Het schepencollege van de stad Brugge beslist inspectie te gaan nemen van de vertoningen van het Rosbeiaard en de Roede van Jesse, die in de Heilig-Bloedprocessie worden omgevoerd, ingevolge mededeling van de stadsschilder Jan de Mil, dat deze vertoningen dienen hersteld te worden.*

Actum Lune IIIa januarii 1557 omnibus presentibus.

---

(1) Wij waren niet in de mogelijkheid begin en einde van deze rekening te bepalen.

... Jan de Mil, scildere, dicit dat de manden van 't Rosbeyaert ende van 't Roode van Jesse fiat reparatie, in 't college visitebitur.

Feriën van de stadsthesauriers over de jaren 1557-1568, fol. 17 v., nr 2.

16.

1558 januari 3. — *Jan de Mil en Maarten Cobe, voogden over de minderjarige kinderen van Francisco de Castro, worden voor de derdemaal aangemaand binnen de twee maanden het bezit van hun pupillen bij de weeskamer van Brugge te komen aangeven.*

Actum den III in lauwe LVII, present: Coste, raedt, Wyts ende Blaeuvoet, scepenen. ... Jan de Mil, schildere, ende Maertin Cobbe, voochden van Francisco de Caestre kindren, zullen binnen II maenden 't ghoet overbringhen, 't III [uytstel].

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 129, nr 6.

17.

1558 maart 3. — *In vervanging van Maarten Cobe wordt Antoon van Hilte aangesteld om voogd te zijn, samen met Jan de Mil, over de minderjarige kinderen van Francisco de Castro en echtgenote Magdalena de Mil.*

Anthuenis van Hilte, filius Anthuenis, poortere ter Sluus, zwoer voochd in stede van Maertin Cobbe, verlaten, met Jan de Mil, te vooren voochd van Fransken, Tanneken en Fransynken, senior Fernando [sic] de Caestro kinderen by uxor Magdaleene d'heer Jacop de Mils dochtere. Actum den IIIen in maerte LVII, present: Boodt, overziendre, Merendre ende Dheere, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 57, nr 13.

18.

1558 aug. 15 - 1559 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 72 pond parisis aan de schilder Jan de Mil voor het maken van 240 schildjes met het wapen van de overleden Keizer Karel V, ten behoeve van de lijkplechtigheden voor de overleden vorst in de parochiekerken van het platteland.*

Betaelt Jan de Mil, van dat hy ghelevert heeft twintich dozynen blasoenen metter wapene van der Konincklicke Majesteyt, die ghezonden wierden in allen prochiënkercken ten plattenlande van den Vryen, omme die te oirboirene ter uutvaert ghedaen over de ziele van derzelver Majesteyt, by ordonnantie: LXXII l. [par.].

Brugge, Rijksarchief, *fonds van het Vrije nr. 298: rekening van het Vrije over het dienstjaar 1558 aug. 15 - 1559 aug. 15*, fol. 209, nr 1, rubriek: Betalynghe ghedaen van diveersche partyen ende extraordinaire costen... ».

19.

1560 februari 17. — *Jan de Mil, schilder, en Vincent van Bochoute leggen hun eed af als voogden over de vijf minderjarige kinderen van Pieter Roels en echtgenote Joanna Christiaens.*

Jan de Mil, schildere, ende Vincent Bochoute, zwoeren voochden van Adriaen, Joos, Tanneken, Calleken ende Grietken, kinderen van Pietre Roels by Tanneken Christiaens, zyne wive. Actum den XVIIen in sporcle LIX, present: Snouckaert ende Springheel, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsaflegingen door voogden over de jaren 1558-1576, fol. 132 v., nr 3 (1).

20.

1560 juli 19. — *Jan Caingon en zijn vrouw, Cornelia Buelincx, dragen aan de schilder Jan de Mil de eigendom over van een huis, staande aan de westzijde van de Hoedemakerstraat te Brugge.*

Anchemant, Pringheel, XIX hoymaendt [1560]. – Jan Caingon, den matsenare, ende Cornelie, Jan Buelincx dochter, zyn wyf, als erfvachtich ende proprietarissen van den parcheele van huuse met datter toebehoort hiernaer verclaerst, ut patet per ghifte bezeghelt etc. in daten van den IXen daghe van september XVc LIX, gheteeckent by N. vanden Dycke, clerc etc., de comparanten ghaven halm ende wettelicke ghifte Jan de Mil, den schilder, present ende accepterende ten tytle etc., van eenen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde in de Hoedemakerstrate an de westzyde van der voors. strate naesten den huusepoorte toebehoorende Bernaerdt de Hondt met ghemeenen muere van achter tot vooren ende ghemeene ghote an de noordtzyde an d'een zyde, ende den huuse toebehoorende nu by coope Bouduwyn Druon, staende up den houc van Pier Scriverstrate, ooc met ghemeenen muere ende looden ghote an de zuudtzyde an d'ander zyde, achterwaerts streckende met een cleen plaetskin van lande totter erve ende ghemeenen muere toebehoorende den voorn. Beernaert de Hondt, met X l. VII s. par. tsjaers daerute gaende metgaders uut de drie huusen daerneffens staende wylen toebehoorende Wouter de Clerc, ende uut de huusinghen ende poorte toebehoorende den voorn. Beernaert metgaders uut ander huusen daerontrent, danof dit huus daer hiervooren ghifte of ghegheven es metgaders 't huus staende up den houc van de voors. Pier Scriverstrate ghelden zullen de III s. par. van welcke III s. par. dit voors. huus jaerlicx ghelden zal dheen heltscheede ende 't huus staende up den houc van de voors. Pier Scriverstrate d'ander heltscheede, voort in X s. gr. tsjaers den penninck XVIII danof dit voorn. huus metten voorn. huuse staende up den houc van de voorn. Pier Scriverstrate ghelden moet de V s. gr. ende d'ander huusen daerneffens 't remanant, van welcke V. s. gr. dit huus daer hiervooren ghifte of ghegheven es jaerlicx ghelden zal d'een heltscheede ende 't huus staende up den houc van de voors. Pier Scriverstrate d'ander heltscheede, ende voort met noch ghelycke X s. gr. tsjaers ooc daerute gaende metgaders ute den huuse staende up den houc van der voors. Pier Scriverstrate danof dit huus daer hiervooren ghifte of ghegheven es jaerlicx ghelden zal d'een helt-

(1) Omstreeks 8 november 1560 deden Jan de Mil en Vincent van Bochoute bij de weeskamer van Brugge aangifte van het vaderlijk versterf van hun pupillen. Benevens twee naast elkander staande huizen aan de westzijde van de Eekhoutstraat te Brugge, die nog onverdeeld waren, erfden de kinderen bij het afsterven van hun vader gezamenlijk een bedrag van 100 pond 17 schelling 5 denier groot. Zie: *Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Onze-Lieve-Vrouwzestendeel over de jaren 1559-1624*, fol. 28 v.

scheede ende 't huus staende up den houc van der voors. Pier Scriverstrate d'ander heltscheede altyts in elcanderen verbonden blivende die men jaerlicx ghelt den voornoomden Wouter de Clerc, cum garrant, behouden taillable.

Protocol van Bartholomeus Berot, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1560-1561, fol 146-147.

21.

1560 juli 19. — *Jan de Mil en zijn vrouw, Margaretha Roels, bekennen de som van 8 pond 8 schelling groot schuldig te zijn aan Jan Caingon voor de aankoop van een huis, staande aan de westzijde van de Hoedemakerstraat te Brugge, en beloven dit bedrag bij drie aflossingen te voldoen.*

Idem scepenen, idem dach. – Idem Jan ende Margriete, Jacop Roels dochter, zyn wyf, wedden ende beloofden, up den baerblicxsten van hemlieden beeden een voor ander ende elc voor al, Jan Caingon, present ende accepterende ten behouve ende proffyte van Clays Colve, een van de vier ghezwooren stochouders der stede van Brugghe ofte den bringher van desen de somme van VIII l. VIII s. gr. of de waerde etc., commende ende spruutende de voors. penninghen over den coop van den parcheele van huuse met datter toebehoort hiervooren verhaelt, te betalene de voors. penninghen, te wetene: een derde ghereet, ghelycke derde binnen eenen alven jaere nu eerstcommende, ende de reste bedraghende ghelycke derde binnen eenen alven jaere daernaer volghende, up eerlicke executie van elc payement byzondere, verbindende daerinne idem parcheel omme by ghebreke etc.

Ib., *t.a.p.*, blz. 148.

22.

1560 juli 20. — *Jan de Mil en zijn vrouw, Margaretha Roels, dragen aan Bastiaan de Raemmaker en zijn vrouw, Johanna de Meyere, onder bepaalde voorwaarden de eigendom over van een huis, staande aan de westzijde van de Hoedemakerstraat te Brugge.*

Anchemant, Heede, XX hoymaent [1560]. – Jan de Mil ende Margriete, Jacop Roels dochter, zyn wyf, dewelcke comparanten ghaven up, cedeirden, transporteirden ende droughen in handen over hemlieden ende over huerlieder naercommers Bastiaen den Raemmaker, den winnebroode, ende Jehane, Pieter de Meyers dochter, zyn wyf, present ende accepterende ende huerlieder naercommers al zulc recht, macht, cause ende actie als zy comparanten hadden ofte hebben mochten an dese jeghenwoordeghe chaerter van ghifte, bezeghelt etc., in daten van den XIXen daghe van dese jeghenwoordeghe maendt van hoymaendt XVc LX gheteeckent by B. Berot, clerc etc., mentioen makende van eenen huuse met datter toebehoort staende ten voorhoofde in de Hoedemakerstrate, breeder beleghert ende belast achtervolghende de voors. chaerter van ghifte met conditiën dat de voorn. acceptanten nu noch te gheenen daghe en zullen vermueghen 't voors. huus, daerof hiervooren transpoort ghedaen es, te aliëneren ofte yemant transpoort daerof te doene noch daerup eeneghe belastinghe te doene tenware by expressen adveue ende consente van den voorn. comparanten ofte huerlieder naercommers, ende voort etc., duer dewelcke etc. cum garant.

Ib., *t.a.p.*, blz. 150.

23.

1560 augustus 6. — *Huwelijkscontract tussen Jan de Mil, zoon van de schilder Jan de Mil, en Agnes Bogaert.*

Kethele, Heede, VIen ougst LX, my present: J. Panckoucke. – Comparerende Jan de Mil, filius Jans, over hem zelven, verzelscipt ende gheauctoriseert by Jan de Mil ende Margriete Roels, zynen vadere ende moedere, ter eender zyde, ende Agniete Bogaert, ooc over huer zelven als over zekeren goeden tyt huer zelfs ghemaect ende uute voochdie ghedaen zynde, blyckende by den lettre van consente in daten XIXen ougst XVc LIX, onderteeckent: J. Telleboom [1], ende verzelscipt met Heindryc Bogaert, hueren broedere, ter andere zyde, dewelcke comparanten, ende byzondere de voorn. Jan de Mil de jonghe ende Agniete Bogaert, kenden ende leden, kennen ende lyden by desen hoe vóór eenich finael slot, bandt ofte belofte van huwelicke, twelcke tusschen hemlieden apparent ende up handen was te ghesciedene by alsoverre tzelve voortganck hebben mochte naer de statuten van Onser Moeder de Heilighe Kercke, zy elcanderen beghift, verscoont ende ghedotert hadden, by vorme van compromis ende contract antenuptiale, in der manieren hiernaer verclaerst, te wetene: dat naer consummatie van den voors. huwelicke de voorn. Jan de Mil de jonghe deser weerelt overlede zonder eenighe kindt ofte kinderen van huerlieder beede lichamen gheprocreert achter te latene, de voorn. Agniete voorenuut zynen sterfhuuse hebben, heffen ende behouden zal; eerst een paer van huer beste cleedren, voort de somme van tien ponden grooten in ghelde, ende voort deelen 't surpluus van de achterghelaten goedinghen jeghens zyne hoirs ende aeldinghers alf ende alf naer den rechten wetten ende costumen van der stede van Brugghe; ende inghevalle van den precedenten overlydene van der voorn. Agniete, zonder kindt ofte kinderen achter te laten als vooren, de voorn. Jan de Mil de jonghe voorenuut hueren sterfhuuse hebben ende behouden zal: eerst een paer zyne beste cleedren, voort de somme van zes ponden grooten, deelende 't surpluus van den achterghelaten goedinghen jeghens huere hoirs ende aeldinghers alf ende alf naer de voors. costumen deser stede. Ende voorts besproken dat de lancxlevende van hemlieden beeden, indien d'eerste overlydende kindt ofte kinderen achterlieten, altyt voorenuute hebben ende behouden zal een paer cleedren van de beste ende voorts deelen de reste van den goedinghen jeghens dezelve kindt ofte kinderen alf ende alf naer de voors. rechten ende costumen deser stede van Brugghe, belovende etc.

Protocol van Jan Telleboom, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1560, fol. 264 r.-v.

---

(1) De hier vermelde akte, waarbij Agnes Bogaert meerderjarig werd verklaard, wordt aangetroffen in het *protocol van Jan Telleboom, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1558-1559,* fol. 246 r.-v., en luidt aldus: « Boulengier, Barradot, Woestine, Reynaert, Reingoot, XIXen ougst 59. – Comparerende Pieter vander Mote ende Aernoudt Blommaert, als voochden van Agniete Bogaert, filia Pieters, die hy hadde by Agniete de Gottere, zyn wyf, dewelcke vertoochden hoe de voorn. Agniete ghecommen zynde ter oude van XXXIIII jaren of daerontrent ende hemlieden dynckende dezelve oudt ende vroet ghenouch te zyne omme huers selfs te zyne ende huere goedinghen te regierene, ter causen van denwelcken de voorn. voochden verzochten der voors. Agniete, aldaer present ende tzelve verzouckende, huer selfs ghemaect ende uut voochdie ghedaen te werdene als hemlieden oirboir ende proffyt dynckende, als zy verclaersden by eede in de presentie van Heindryc Bogaert ende Jan Bardoul, vrienden ende maghen van de voors. weese in tguent dies voorseyt es consenterende, al twelcke by den voorn. college ghehoort, heeft de voorn. Agniete Bogaert huer selfs ghemaect ende uute voochdie ghedaen omme voordan huer selfs proffyt te doene».

24.

1559 aug. 15 - 1560 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt aan de schilder Jan de Mil een bedrag van 12 pond 12 schelling parisis voor het verven van verschillende delen van het huis, genaamd De Love.*

Jan de Mil, schildere, van gheschildert t'hebbene diversche partyen in 't huus van der Love, als bordecx, wildeman, wapene van den Lande ende anders, volghende de partyen by hem in gheschrifte overghegheven, midtsgaders ordonnantie: XXI s. gr., valent: XII l. XII s. [par.].

Brugge, Rijksarchief, fonds van het Vrije, nr 299: *rekening van het Vrije over het dienstjaar 1559 aug. 15 - 1560 aug. 15*, fol. 215 v., nr 2, rubriek: « Betalinghe ghedaen van diversche partien ende extraordinaire costen ».

25.

1559 sept. 2 - 1560 sept. 2. — *De stadsregering van Brugge kent een vergoeding toe van 14 schelling groot aan de schilder Jan de Mil voor het vervaardigen van een schilderij benevens ander werk.*

Jan de Mil van zekere tafereel ende anders: XIIII s. gr.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1559 sept. 2 - 1560 sept. 2, fol. 75, nr 3, rubriek: «Van allerande wercken ».

26.

1561 februari 27. — *De schilder Jan de Mil wordt door het stadsbestuur van Brugge gelast met het vervaardigen van een kaart betreffende het kanaal van Oostburg.*

Actum mercurii XXVIIa februarii, omnibus presentibus Vlamincpoorte cuius loco fuit Anchemant presentibus.

... Jan de Mil was besteidt 't bewerp van de nieuwen canale hanghende in de vierschaere, met leverynghe dlynwaet, olyevarwe.

Feriën van de stadsthesauriers over de jaren 1557-1568, fol. 114 v., nr 4 (1).

27.

1556-1561. — *Posten uit de stadsrekeningen van Brugge in verband met het in orde brengen en het omvoeren van vertoningen in de Heilig-Bloedprocessie door de stadsschilder Jan de Mil.*

Stadsrekening over het dienstjaar 1556 sept. 2 - 1557 sept. 2, fol. 83, nr 5, fol. 83 v., nr 1 (rubriek: « Uutgheven van ghemeenen zaken»):

Simon Pieters ende daernaer Jan de Mil, meesters schilders deser stede, ter cause ende over 't uutreeden van viere parcken ende speelen als de Ruese, Rosbeyaert, de Roode van

(1) Deze tekst is reeds uitgegeven in L. Gilliodts-van Severen, *Bruges, port de mer. Etude historique sur l'état de cette question, principalement dans le cours du seizième siècle...*, Brugge, 1895, blz. 39.

Jesse ende de Helle metter galliote (1), by hem gherepareirt ende ghedaen speelen ende ommeryden in de voors. processie van den Heeleghen Bloede letstleden, ter decoratie van diere, de somme van: VI l. gr.

(Kanttekeningen:) Debet quitantie van dese VI l. gr. ende men bevint dat die hierin gheen uutgheven en behooren ghenomen te zyne midts dat die betaelt zynde by de voorgaende rekeninghe fol. LXXX.

Dat van dese VI l. gr. ontfanck ghemaect worde by de naervolghende rekeninghe ten proffyte der stede.

Fit per rekeninghe hendende septembre XVc LXI, fol. ...

Dezelve ter cause van de voorn. speelen, voor de schoens ende wambaysen van de voors. Heemskinders (2), 't leveren van fusteyn, lynwaet, canevets, synghels, cooperdraet ende anders, metgaders bovendien uutghedaen ende gheacoutreirt t' hebbene vier jonghe Ruesekins, tsamen de somme van: X l. XIX s. 1 d. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1557 sept. 2 - 1558 sept. 2, fol. 90 v., nrs 3, 4 (rubriek : « Uutgheven van ghemeene zaken»):

Jan de Mil, meestre schildere deser stede, ter cause ende over 't uutreeden van viere parcken ende spelen, als de Ruese, Rosbayaert, de Roede van Jesse ende de Helle metter galliote, by hem gherepareirt ende ghedaen spelen ende ommeryden in de voors. processie van den Heleghen Bloede laetsleden, ter decoratie van diere, de somme van: VI l. gr.

(Kanttekeningen:) Debet quitantie.

Dat men van dese VI l. gr. ontfanck maeke by de eerste toecommende rekeninghe mids dat die begrepen zyn by de naervolghende article, metgaders oock van ghelycke VI l. gr. daenof uutgheven ghenomen es by de laetste voorgaende rekeninghe, fol. IIIIxx III.

Fit by de rekeninghe van Philips van Steelant van den jaere LIX, folio XLVI verso; daeromme hier ontlast (3).

Dezelve ter cause van de voorn. spelen voor de schoens ende wambaysen van de voors. Hemanskindren, 't leveren van fusteyn, lynwaet, canevets, synghels, cooperdraet ende anders, metgaders bovendien uutghedaen ende gheaccoutreirt t' hebbene viere jonghe Ruesekins, tsamen de somme van: X l. IIII s. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1558 sept. 2 - 1559 sept. 2, fol. nrs 1, 2 (rubriek « Uutgheven van ghemeene zaken»):

Jan de Mil, meestre schildere deser stede, ter cause ende over 't uutreeden van viere parcken ende spelen, als de Ruese, Rosbayaert, de Roede van Jesse ende de Helle metter galliote, by hem gherepareirt ende ghedaen spelen ende ommeryden in de voors. processie van den Helighen Bloede laetsleden, ter decoratie van diere, de somme van: VI l. gr.

Dezelve ter cause van den voorn. spelen, voor de schoens ende wambaysen van den voors. Hemanskindren, 't leveren van fusteyne, lynwaet, canevets, synghels, cooperdraet ende

---

(1) Soortgelijke voorstellingen worden na de 16e eeuw nog slechts af en toe in de omgangen van het Heilig Bloed aangetroffen. Vgl. K. De Flou, *Een lofgedicht op het Heilig Bloed (1686)*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LV (1905), blz. 58, 60-61; H. Rommel, *De Processiën ter vereering van het H. Bloed*, in *Biekorf*, tom. XI (1900), blz. 147-152.

(2) Dat wil zeggen: de vier Heemskinderen, die op het Ros Beiaard gezeten waren.

(3) Het bedrag van 12 pond groot, waarvan hier spraak is, werden inderdaad aan de stad terugbetaald. Zie: *Stadsrekening over het dienstjaar 1559 sept. 2 - 1560 sept. 2*, fol. 46 v., nr. 6, rubriek: Ghemeenen ontfanck: « Van d'heeren Daneel vanden Heede, Jan Pringheel ende Maertin Lem, voorgaende tresoriers, de somme van XX l. XIX s. II gr., ter causen te wetene: de XII l. gr. van VI l. gr. die de eerste twee hebben gherekent betaelt t'hebbene Jan de Mil...».

anders, metgaders bovendien uutghedaen ende gheaccoutreirt t'hebbene viere jonghe Ruesekins, de somme van: XI l. VII s. V d. gr. XII miten.

Stadsrekening over het dienstjaar 1559 sept. 2 - 1560 sept. 2, fol. 85, nr 4 en fol. 85 v., nr 1 (rubriek: « Uutgheven van ghemeene zaken»):

Jan de Mil, meestere schildere deser stede, ter cause ende over 't uutreeden van viere parcken ende spelen, als de Rueze, Rosbeyaert, de Roede van Jesse ende de Helle metter galliote, by hem gherepareirt ende ghedaen spelen ende ommeryden in de voors. processie van den Heilighen Bloede laetsleden, ter decoratie van diere, de somme van: VI l. gr.

Dezelve ter cause van den voorn. spele voor de schoens ende wambaysen van den voors. Hemanskinderen, 't leveren van fusteynen, lynwaet, canevets, synghels, cooperdraet ende anders, metgaders bovendien uutghedaen ende gheaccoutreirt t' hebbene viere jonghe Ruesekins, de somme van: VI l. XII s. II d. XVIII miten.

Stadsrekening over het dienstjaar 1560 sept. 2 - 1561 sept. 2, fol. 91, nr 5 en fol. 91 v., nr 1 (rubriek: «Uutgheven van ghemeene zaken»):

Meestre schildere deser stede, ter cause ende over 't uutreeden van viere percken ende spelen, als den Rueze, Rosbayaert, de Roede van Jesse ende de Helle met den galliote by hem gherepareirt ende ghedaen spelen ende ommeryden in de voors. processie van den Heleghen Bloede, dus over 't jaer LXI: VI l. gr.

Denzelven ter cause van de voorn. spelen, voor de schoens ende wambaysen van de voors. Haymonskinderen, 't leveren van fusteyne, lynwaet, cannevets, synghels, cooperdraet ende anders metsgaders bovendien uutghedaen ende gheaccoutreirt t'hebbene vier jonghe Ruesekins; dus hiervooren de somme van: VI l. II s. III gr.

28.

1560-1561. — *Posten uit de rekening van de kerkfabriek van Onze Lieve Vrouw te Brugge betreffende uitgaven aan Jan de Mil voor het uitvoeren van schilderwerk.*

Betaelt Jan de Mil over 't graeuwen van de deuren van Sacramentscapelle: 15 gr.
... Betaelt den 27en in maerte 1560 (o.s.) Jan de Mil over 't stofferen van zeker epitaphie, staende an den pilaer van S. Jooshouthaer: 8 s. gr.

Brugge, parochiaal archief van Onze Lieve Vrouw, *rekeningen van de kerkfabriek 1530-1569, rekening over het dienstjaar 1560-1561* (1), fol. 694 v., nr 8 en fol. 695, nr 4.

29.

1560 juli 15 - 1561 juli 21. — *Post uit de rekening van het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge betreffende de doodschuld van Jan de Mil.*

Ander ontfanck van dootschulden van den ghildebroeders dit jaer 1560 overleden.
... Jan de Mil, myn devoor ghedaen om de dootschult te vercrighene ende niet ontfanghen, ergo hier: niet.

(1) Wij waren niet in de mogelijkheid begin en einde van deze rekening te bepalen.

Brugge, Archief van het Handbogenhof, *rekeningen van het schuttersgild van Sint Sebastiaan 1559-1583, rekening over het dienstjaar 1560 juli 5 - 1561 juli 21*, fol. 17, nr 5.

30.

1560 aug. 15 - 1561 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije keert aan de weduwe van wijlen de schilder Jan de Mil de som uit van 3 pond 16 schelling parisis voor door hem verricht schilderwerk met olieverf.*

Betaelt de weduwe van wylen Jan de Mil, in zynen levene schildere van zynen ambochte, van gheschildert t'hebbene met olievarwe een groene traillie, twee barders ende een wyncuupkin in 's Lands huussinghen, by ordonnancie: III l. XVI s.

Brugge, Rijksarchief, *fonds van het Vrije*, nr 300: *rekening van het Vrije over het dienstjaar 1560 aug. 15 - 1561 aug. 15*, fol. 165 v., nr 2.

31.

1560 sept. 2 - 1561 sept. 2. — *De stadsregering van Brugge betaalt 4 pond 10 schelling groot aan de schilder Jan de Mil voor het maken van een kaart betreffende het kanaal van Oostburg.*

Betaelt Jan de Mil, schildere, voor 't maeken van eender quaerte van den cannale voor Oostburch, van olieverwe: IIII l. X s. gr.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1560 sept. 2 - 1561 sept. 2, fol. 100, nr 3, rubriek: « Uutgheven van ghemeene zaken».

32.

1562 oktober 29. — *Jan de Mil, de kleermaker, en Bernard Dhont worden aangesteld tot voogden over Jacob, Andries, Nikolaas en Magdalena, de vier minderjarige kinderen van wijlen de stadsschilder Jan de Mil en zijn echtgenote Margaretha Roels.*

Jan de Mil, sceppere, ende Beernaert Dhont, juraverunt voochden van Coppen, Dries, Claey ende Leentkin, kinderen van meestre Jan de Mil, stedescildere, by Margriete Roels, uxor. Actum XXIX octobre LXII; present: Sparz, overziendere, Bollengier, Lem, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1575, fol. 237, nr 2.

33.

1563 februari 20. — *Schepenen van Brugge verlenen toelating aan de voogden van de minderjarige kinderen van wijlen de stadsschilder Jan de Mil om uit het sterfhuis van de vader hunner pupillen te treden.*

Wy Jan van Eertrycke ende Pauwels de Graet, scepenen in Brugghe in dien tyden, doen te wetene allen lieden dat quamen voor ons als voor scepenen ende in 't ghemeene college van scepenen dezer voornoomde stede van Brugghe ter camere uppervoochden van allen weesen onder tzelve college resorterende ende verweest zynde, Jan de Mil, den scheppere, ende Bernaerdt de Hondt, als voochden van Jacques, Andries, Claey ende Leentkin, de kynderen van wylen Jan de Mil, den schildere, die hy hadde by Margriete Roels, zynen wyfve, vertooghende hoe zy ghezien hebbende den staet van den achterghelaten goedinghen van wylen der voornoomde Jan de Mil, der weezen vadere, by der voornoomde Margriete ghedaen stellen inne gheschriften ende by huer den drientwyntichsten in novembre XVc tweenzestich in 't voornoomde college van scepenen by hueren eede gheaffirmeert, bevonden hadden dat de schulden van denzelven sterfhuuse verre excedeerden de baten van diere ter causen van denwelcken zylieden voor hemlieden ghenomen hadden 't voornoomde sterfhuus te renunchieren ende daeruute metten anderen aeldinghers te scheedene behoudens 't consent ende octroy van den voornoomden college van de voornoomde successie te mueghen renunchieren als hemlieden tzelve oirboir ende profyt dynckende voor dezelve weezen zo de voornoomde voochden dat hilden ende vervynghen by huerlieder eede in de presentie van de voornoemde weesen moedere, Gabriël le Hois ende Anthuenis de Cueninck, bystaende vrienden, die in 't ghuendt dies voorseyt es, zoverre als 't hemlieden anneghynck, verclaersden te consenterene.

Al twelcke by den voornoomde college ghehoort heeft interponerende huerlieder decreet de voornoomde voochden gheauctorizeert omme de voornoomde renuntiatie te mueghen doene.

Achtervolghende welcken consente zo compareerde in de presentie ende jeghenwoordicheyt van ons voorseyt scepenen de voornoomde voochden midsgaders den voornoomden Jan de Mil ende Angniete Boghaerts, zyn wyf, over hemlieden ende te dezen vervanghende Jooris Bonnet als wylen ghetraudt hebbende Lysbette de Mil ende bezittere van hueren sterfhuuse dewelcke renunchierde ende renunchieren by dezen den sterfhuuse van den voornoomden Jan de Mil ende zynen achterghelaten goedinghen laetende de voornoomde Margriete Roels, als bezittere van zynen sterfhuuse, danof alleene ghebruucken ende possesseren als over huer vry proper ende eyghen goet in de presentie van dezelve Margriete, die tzelve accepteerde.

In kennessen van dezen dinghen hebben wy scepenen voorseyt deze letteren ghedaen zeghelen met onzen zeghelen uuthanghende.

Dit was ghedaen in 't jaer duust vyfhondert ende tweenzestich up den twyntichsten dach van sporcle.

Oorkonden van private aangelegenheden, 1e reeks, nr III/536.

33.

1563 februari 27. — *Margaretha Roels, weduwe van wijlen de schilder Jan de Mil, draagt aan Simon de la Ville en Filips Cayoen de eigendom over van het huis, genaamd De Ketelhoed, staande aan de oostzijde van de Hoedemakerstraat te Brugge.*

Idem scepenen [Weerde, Graet], idem dach [XXVIIen sporcle 62]. – Joncvrauwe Margriete Roels, weduwe ende bezitteghe van den sterfhuuse van Jan de Mil ende by dien gherecht in de helft van den huuse hiernaer verclaerst ende voort in de wederhelft by renonchiatie haer daerof ghedaen by den hoirs ende aeldinghers van den voorn. Jan de Mil, alzo ons scepenen etc., blyckende per registre van Jan Panckoucke, idem renonchiatie in daten

van den XXen daghe van sporcle XVc LXII laestleden ons etc., ende gaf halm ende wettelicke ghifte Symoen de la Ville ende Phlips Cayoen, te weten: idem Symoen van de drie deelen, ende idem Philips 't vierde, present ende accepterende van eenen huuse met datter toebehoort, twelcke eene brauwerie plochte te zyne, gheheeten Den Kethelhoet, staende in de Hoedemakerstrate an de oostzyde van de voors. strate up den houc van den Mayetampeertstraetkin streckende van de voornoomde Hoedemakerstrate naer 't Ghistelhof naesten den huuse wylen toebehoorende Ghelein van Lanthem ende nu zyne weduwe met eene loodin ghote an de noordzyde an d'een zyde ende den voorseyden straetkin an de zuudzyde an d'andere zyde, achterwaerts streckende 't voors. huus met eender plaetse van lande, twelcke een garshof es, met zynen vryen muere an allen zyden totter erve ende huusinghe die wylen waeren ter stove Ter Leerse toebehoorende den disch van Onzer Vrauwekercke in Brugghe met XI s. V d. gr. tsjaers gaende uuten voors. huuse ten rechten landcheinse daerof dit voors. huus jaerlicx ghelden zal d'een heltscheede ende 't huus van de weduwe van den voorn. Ghelein Lanthem d'andere helft, die men ghelt naer 't verclaers van den brieven danof zynde, voort noch X s. X d. gr. eeuwelicke renten te lossen den penninck XVIII gaende uut desen huuse ende uut zelfs weduwe van Ghelein Lanthems huuse daerof dit huus jaerlicx ghelden zal d'een heltscheede ende 't huus van de voorn. weduwe 't remanant die men ghelt den disch van Sint-Gilliskercke in Brugghe ende voort noch met X s. gr. tsjaers ghelycke losrenten den penninck XVIII die men ghelt de weduwe van Diego Davilla cum garant behoudens taillable, toecommen wylen de voorn. Jan de Mil by ghifte hem daerof ghedaen by Gillis de Hooghe ende Katheline vander Clocke, zyn wyf, blyckende by eender lettre van ghifte bezeghelt etc. in daten van den XVIIIen dach van april XVc XLVII, ondergheteeckent by wylen Joseph Plocquoy, wylen clerc etc. (1), die wy etc.

Protocol van Cornelis Beernaert, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1562-1563, blz 242-243.

(1) De protocollen van Jozef Plocquoy, klerk van de vierschaar van Brugge, over het jaar 1547, zijn niet bewaard gebleven.

Etudes sur les paysagistes Bruxellois du XVIIe siècle

I.

LES GRANDS PAYSAGES DE LOUIS DE VADDER

Si Louis De Vadder fût longtemps méconnu et même à peu près oublié, ce n'est pas d'avoir été, comme tant d'autres, incompris de son vivant ou du moins mésestimé.

Bien au contraire, ses contemporains le prisaient fort, et, en 1644, l'administration communale de Bruxelles le nommait peintre privilégié pour les cartons des tapissiers; ceux-ci, tels Jean Courdys et Baudouin Van Beveren, recourant à la collaboration des plus grands maîtres, lui versaient des sommes dont l'importance exceptionnelle prouve assez combien ses talents étaient appréciés, et, dans une requête présentée au magistrat en 1645, Van Beveren, qui lui avait payé plus de mille florins pour peindre l'histoire de Diane et de Pan, le qualifiait même de « meilleur artiste du pays » (1).

Mais cette gloire fût de courte durée; tandis que De Vadder meurt en 1655, dans la pleine force de l'âge, Jacques d'Arthois, qui lui survit pendant quelques trente ans, apparait bientôt comme le chef de l'école bruxelloise du paysage; et, plus tard, sa célébrité grandissant encore au détriment d'autrui, l'on en viendra enfin à lui attribuer généreusement presque tout paysage offrant quelque ressemblance avec les siens.

C'est là, sans doute, un étrange caprice de la Renommée, mais il en est d'autres exemples; ainsi, lorsque les Primitifs flamands furent à nouveau l'objet d'un attrait passionné, Memlinc bénéficia d'une gloire sans pareille et de maintes attributions qui en étaient les effets, alors que, de son temps, l'immense réputation de Van der Weyden et de Van der Goes témoignait déjà de leur primauté.

« De Vadder est à peine connu de nos jours », écrivait A. J. Wauters en 1883; c'est à peine si l'histoire prononce son nom; et cependant il est

(1) Alph. Wauters, *Les Tapisseries bruxelloises,* 1878, p. 244 et 334.

« un paysagiste de grande race. Dans l'école de Rubens, il n'en est pas qui ait marché sur les traces du maître avec plus d'effet et de brio, avec un coloris plus puissant, une lumière plus abondamment et savamment distribuée, une facture plus magistrale » (1).

Ce jugement si élogieux et clairvoyant ne pouvait pourtant se baser que sur bien peu d'œuvres, car il ne restait plus alors à De Vadder que quelques petits paysages, dont, entretemps, le nombre s'est accru peu à peu et auquel s'attache un intérêt sans cesse grandissant, qui se justifie d'ailleurs aisément; en effet, par leur atmosphère lumineuse, par l'éclat des couleurs, par la vigueur du coup de pinceau, ils ont tout pour séduire tant les admirateurs de la peinture ancienne que les amateurs particulièrement sensibles aux œuvres plus récentes.

Aussi, en constatant que « l'extrême rareté des œuvres de Louis De Vadder ne permet pas de fixer avec une précision suffisante le style pictural de cet artiste bruxellois », Arthur Laes devait-il regretter au surplus, il y a peu de temps encore, que ces petits tableaux ne puissent « nous éclairer entièrement, nous renseigner définitivement sur le caractère des compositions de grandes dimensions que L. De Vadder aurait peintes » (2).

Sur ce point essentiel de sa carrière, un doute subsistait même, qu'une tradition incertaine ne pouvait dissiper; pourtant, ses petits tableaux, malgré tout leur charme, ne pouvaient guère suffire à expliquer, à justifier, l'admiration dont il avait été l'objet; et la célébrité de ce maître, à une époque où l'on avait un goût marqué pour les grands paysages, était bien de nature à faire croire qu'il en avait composé, d'autant plus encore qu'il était réputé pour ses cartons de tapisserie; mais qu'étaient-ils devenus?

Le premier retrouvé est un admirable *Paysage boisé* de la collection du Docteur Zenner, à Gand (fig. 1), qui non seulement diffère sensiblement des œuvres de tout autre paysagiste flamand du temps, mais l'emporte sur elles par son sentiment profond de la nature, comme aussi par sa poésie et sa composition grandioses (3).

Sans doute, les petits tableaux de Louis De Vadder ne témoignent-ils jamais d'une telle puissance, et ils ont, par contre, un coloris fort vif, alors

---

(1) A. J. Wauters, *La Peinture flamande*, p. 326.
(2) Arthur Laes, *Le Paysage flamand, Miscellanea Leo van Puyvelde*, 1949, p. 170.
(3) Toile, 170×230 cm. Voir l'article du Dr. Germ. Joos, *Bijdrage tot de studie over Lodewijk De Vadder*, dans *Kunst*, 1935, p. 14.



Fig. 1 – L. De Vadder – Paysage boisé.

Gand, Collection du Docteur Zenner

que les injures du temps en ont ici terni l'éclat; cependant, sa manière apparaissait, plus probante déjà que des traces de son monogramme, et maintenant un ensemble de grands paysages peut lui être donné avec une certitude accrue. En effet, les analogies qu'ils offrent à bien des égards révèlent un même artiste, tandis que leur attribution à De Vadder, sans même devoir dépendre d'une signature, résulte à suffisance de leur confrontation avec ses petits tableaux incontestés et son œuvre gravé.

Son Paysage gravé par Arnold de Jode en 1658, avec la mention « Louis de Vadder pinxit » (fig. 2), constitue, à ce titre, un document d'un exceptionnel intérêt; non point que cette estampe soit particulièrement remarquable en elle-même, ni qu'elle permette d'apprécier la technique du peintre ou même la beauté de son œuvre, mais elle en reproduit forcément avec fidélité



Fig. 2 – L. De Vadder – Paysage. Gravure d'Arnold de Jode.

Bruxelles, Cabinet des Estampes

la composition et les motifs; or, les chemins creux que l'on y voit, jonchés de grosses pierres terreuses, entre de hauts talus de sable d'où pendent de longues tiges de ronces et que dominent de nombreux arbres, se retrouvent dans chacune de ces grandes compositions.

L'une d'elles représentant une *Lisière de forêt en automne* (fig. 3) ([1]) comprend en outre, tout comme cette gravure, une énorme souche et de grandes fougères à l'avant-plan, une échappée de vue entre un gros arbre sombre et un bois touffu aux bouleaux vivement éclairés, tandis qu'à mi-distance, sur un tertre sablonneux et gazonné, que De Vadder affectionne également, paissent des moutons, comme il en est dans le paysage boisé du musée de l'Université de Wurzbourg ([2]), ou dans celui, avec cavaliers, de la Pinacothèque de Munich.

([1]) Toile, 121 × 162 cm. Collection particulière.

([2]) Ce tableau monogrammé (Bois, 52 × 77 cm.) et particulièrement intéressant pour l'étude de l'œuvre de Louis De Vadder est reproduit dans l'ouvrage d'Yvonne Thiéry, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1953, planche 79.



Fig. 3 – L. De Vadder – Lisière de forêt en automne.

Certes, l'étude de divers paysagistes, travaillant dans le même style, s'inspirant des mêmes sites, aimant les mêmes détails pittoresques, pouvant avoir recours aux mêmes étoffeurs, exige une grande prudence; mais elle permet de déceler souvent, soit des différences, soit des similitudes, suffisamment probantes dans la technique, dans la conception d'ensemble du paysage, ou encore dans la manière dont des détails sont traités; et, précisément, la *Lisière de forêt* offre avec le tableau de la collection Zenner de si évidentes analogies à tant d'égards, qu'il convient plutôt d'attirer l'attention sur elles que de s'y attarder. Enfin, le coloris de Louis De Vadder, cette fois, se reconnait bien, notamment dans de chaudes et sombres tonalités, ou dans le rouge vif de quelques feuilles se détachant sur le bleu intense de l'azur.



Fig. 4 – Catalogué Jacques d'Arthois – Paysage.

Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

En 1926, entrait au Musée de Berlin, sous le nom de d'Arthois, un *Paysage* (fig. 4) d'une rare beauté, qui, en 1936, à Paris,fût seul à représenter cet artiste à l'exposition de *Rubens et son temps* (1).

« Un des plus libres paysages de Jacques d'Arthois. D'un ton éclatant, composé avec grandeur et sans artifice, ressenti avec fraîcheur, animé d'un souffle puissant, il continue d'une manière personnelle la note héroïque et décorative que Rubens a apporté au paysage flamand », écrivait alors Charles Sterling. Or, ces paroles très justement inspirées par cette œuvre, conviennent mieux et même étrangement bien à De Vadder, dont le souvenir, en cette occasion, s'était d'ailleurs imposé à l'auteur, car, dans la notice consacrée à d'Arthois, il l'associait à celui-ci pour parler de leur rôle joué dans la peinture de paysage flamande et vanter « les hardiesses de la couleur » de tous deux (2). Mais, à vrai dire, pareilles hardiesses se retrouvent-elles dans l'œuvre de d'Arthois ? Et, quoiqu'il en soit, une chose apparait indiscutable, c'est que ce tableau est du même peintre que la *Lisière de forêt en automne*.

Pour s'en convaincre, il suffit de considérer le grand arbre, dont le feuillage très sombre se détache sur d'autres feuilles que le soleil éclaire, ou bien encore le ciel nuageux, le tertre gazonné, le petit clocher au loin, et, à l'avant-plan, les ronces, les fougères identiques, et le sol où se tient le même paysan barbu.

D'autre part, le paysage de Louis De Vadder gravé par de Jode est presque la reproduction de celui de Berlin, dont la partie supérieure est supprimée, et au centre duquel un bouquet d'arbres est ajouté. Outre cette curieuse similitude, d'autres, plus précises, les unissent : tous deux sont encadrés par de semblables talus, tantôt sombres, tantôt éclairés, que dominent de semblables arbres à gauche, et de pareilles broussailles à l'extrême droite, tandis que de mêmes tiges de ronces les surplombent aux mêmes endroits.

D'autres tableaux permettent encore d'utiles rapprochements; mais, sans s'y attarder, il importe d'en signaler un autre, du plus grand intérêt.

Un « Cabinet d'amateur » (fig. 5), attribué à Gilles Van Tilborgh (3), et où le peintre a pris soin de mentionner le nom des artistes dont il reproduisait ainsi les œuvres en réduction, comprend un paysage de Louis De Vadder, dont les dimensions apparentes révèlent qu'il ne s'est pas borné à de petits formats. C'est donc là un premier point fort important; mais ses dimensions

---

(1) *Hohlweg mit Blick in ein Tal;* Toile, 123 × 110 cm.
(2) Catalogue de l'exposition *Rubens et son temps*.
(3) Speth-Holterhoff, *Les Peintres flamands de cabinets d'amatcurs au XVIIe siècle*. Bruxelles, 1957, p. 161-162. Ce tableau fît partie de la collection de Sir Francis Cook, à Richmond.



Fig. 5 – Attribué à Gilles Van Tilborgh – Cabinet d'amateur.



Fig. 6 – L. De Vadder – Le grand Talus de sable.

semblent, en outre, analogues à celles du tableau de Berlin; et, mieux encore, il en est tout proche par la composition: un grand arbre dont la cîme touche la bordure de la toile s'élève sur un haut talus, au pied duquel chemine un homme, une arme sur l'épaule, accompagné de son chien. L'analogie ne va pas jusqu'à faire croire qu'il s'agit du même tableau, car l'amateur n'eût pas eu, dans ce cas, à se louer de la fidélité avec laquelle les œuvres de son cabinet se trouvaient reproduites; mais, pour donner à De Vadder le paysage du Musée de Berlin, voilà incontestablement un argument singulièrement probant; et d'ailleurs, ce précieux document pourrait aussi servir de point de départ pour démontrer que De Vadder est l'auteur de ce tableau, et, par conséquent, de toutes les grandes toiles qui lui sont ici attribuées.

Un autre de ces paysages, représentant un chemin creux entre des arbres et un haut talus de sable (fig. 6) ([1]), n'a pas tant de majestueuse ordonnance ni des lointains soignés, mais, à tous égards, il se rapproche davantage des petits tableaux de Louis De Vadder, tandis que tous les éléments dont il est composé se retrouvent dans l'une ou l'autre de ses gravures.

([1]) *Le grand Talus;* toile, 132×218 cm. Collection particulière.



Fig. 7 – L. De Vadder – Le Chasseur. Gravure de W. Hollar.

Bruxelles, Cabinet des Estampes

A l'avant-plan, un chemin aux profondes ornières prend tout la largeur de la composition, comme dans sa gravure *La Colline surmontée d'arbres* (1). Au centre, deux grands et minces bouleaux s'élèvent sur une butte séparant des sentiers, comme dans son paysage gravé par de Jode (2) ; un massif d'arbres emplit tout un côté, comme sur cette même gravure et d'autres de ses tableaux. Enfin, le grand talus fortement éclairé est particulièrement cher à De Vadder ; ses petits paysages du Musée de Gand, de la Pinacothèque de Munich, et celui où se reconnait le hameau d'Uccle-Stalle (3) en témoignent suffisamment ; et même, dans une de ses compositions, gravée avec son nom par Hollar en 1651, *Le Chasseur* (fig. 7), voici, bien plus semblables encore, le chemin

(1) Le Cabinet des Estampes d'Amsterdam possède un exemplaire de cette gravure.

(2) Ils se retrouvent également dans une estampe dont, à Vienne, l'Albertina possède un exemplaire: *L'Heremitage*, paysage gravé par Antoine Vanne d'après De Vadder.

(3) Catalogue de l'exposition *Cinq Siècles d'Art*; Bruxelles, 1935, nº 219.

jonché de gros blocs et le talus que dominent des buissons et des branches partiellement effeuillées.

L'attribution à De Vadder de ce tableau ne peut donc laisser de doute; et les autres toiles étudiées ici, malgré de notables différences, bénéficient elles-mêmes de cette certitude, en raison de similitudes suffisamment convaincantes, notamment dans la facture et dans le coloris.

« Le catalogue de Louis De Vadder, considéré en son temps comme le meilleur paysagiste de son pays, pourrait, croyons-nous, être enrichi d'œuvres attribuées à Jacques d'Arthois », écrivait, il y a quelques années, Yvonne Thiéry, dans un ouvrage consacré au paysage flamand ([1]). Ce sentiment était fondé, et d'ailleurs beaucoup pensaient que l'heureux disciple, influencé par De Vadder et devenu entretemps plus célèbre, était l'objet de nombreuses attributions inexactes, au reste souvent fort compréhensibles.

De grands tableaux de la Pinacothèque de Munich, donnés à d'Arthois, en fournissent une preuve nouvelle, car *Le Chemin forestier* (fig. 8) ([2]), sans doute le plus beau d'entre eux, révèle à son tour la présence de Louis De Vadder.

Tous ses motifs de prédilection non seulement s'y retrouvent, mais encore une même charette que celle de la *Lisière de forêt*, et, dans une échappée, sous un ciel nuageux tout à fait dans sa manière, un même paysage lointain au clocher effilé que dans un petit tableau monogrammé du musée de Stockholm.

Par la composition, l'œuvre rappelle surtout son paysage monogrammé de la collection Stuyck ([3]) et celui gravé par De Jode; mais l'un n'est que de bien petit format, tandis qu'il s'agit cette fois de la plus grande toile pouvant jusqu'à présent être attribuée à De Vadder et où il déploie, sans effort apparent, toute sa maîtrise; quant à cette estampe, elle ne peut faire soupçonner la virtuosité dont il fait preuve ici, ni la grandiose beauté des arbres qui, le long d'un chemin, s'éloignent dans d'admirables contrastes d'ombre et de lumière.

([1]) Yv. Thiéry, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle.* Bruxelles, 1953, p. 135.

([2]) Toile, 245×286 cm.

([3]) Ce tableau a figuré à l'exposition *Cinq Siècles d'Art,* en 1935, à Bruxelles, et est reproduit dans le *Mémorial* de cette exposition; pl. XCI. Il a passé en vente, le 7 décembre 1960, au Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles, avec la collection de feu M. Fernand Stuyck.



Fig. 8 – Catalogué Jacques d'Arthois – Le Chemin forestier.
Munich, Vieille Pinacothèque

Par la facture enfin, ce paysage est particulièrement proche de celui au grand talus, et l'est de telle sorte qu'ils apparaissent évidemment de la même main (1).

Les anciens catalogues du Musée de Peinture de Bruxelles mentionnaient sous le nom de De Vadder un paysage boisé (fig. 9) d'assez grandes dimen-

(1) M.G. Eichler (né en 1748 et mort après 1818), a gravé ce paysage de Munich comme étant de d'Arthois; mais l'on n'en peut guère tirer argument, puisque les erreurs d'attribution en faveur de cet artiste se multipliaient précisément alors. L'Albertina possède un exemplaire de cette estampe.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 9 – L. De Vadder – Paysage boisé.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

sions (1); mais, depuis l'édition de 1864, il n'y fût plus question de cette œuvre, dont la très récente et fort heureuse réapparition, tout en faveur de cet artiste, permit d'intéressantes constatations. En effet, la même technique, le même coloris, le même sentiment, s'y manifestent que dans les grands paysages précédemment étudiés; le composition et le choix des motifs, tout indique le même peintre; et notamment les arbres qui, cette fois encore, s'élèvent

(1) Toile, 116 × 142 cm.

en lisière de forêt, ne sont pas moins probants que le ciel sur lequel ils se détachent.

Sans doute, ce tableau ne peut-il être actuellement considéré que comme l'objet d'une attribution ancienne dont l'origine n'est pas retrouvée, et, partant, ne peut-il constituer une base certaine pour l'étude des œuvres de Louis De Vadder; mais, tant pour celles que des recherches amenaient à lui donner que pour cette dernière, ce nouveau rapprochement apporte, de toute évidence, une précieuse confirmation.

La facture de ces six grands paysages, à elle seule d'ailleurs, permettrait déjà de les lui attribuer; en effet, manifestement semblable à celle, fort caractéristique, de ses petits tableaux dont l'authenticité est certaine, elle n'en diffère que dans la mesure où le peintre l'élargit, en usant d'autres brosses ou pinceaux, et avec une vigueur accrue l'adapte à des œuvres de bien plus vastes proportions. Enfin, si quelque doute pouvait même subsister à cet égard, son *Paysage boisé* du Musée de l'Université de Wurzbourg suffirait à le dissiper, car ce précieux tableau monogrammé, plus proche des grands paysages par ses dimensions assez notables, l'est en même temps, et par son style, et par sa technique (1).

Une même inspiration permet aussi de reconnaître un même artiste. Or, l'inspiration de Louis De Vadder ne diffère pas essentiellement ici de celle qui le guide là où dominent le charme et la spontanéité; mais l'ampleur de l'œuvre à exécuter exige davantage, et, dès lors, c'est le même sentiment de la nature, le même souffle puissant, qui animent chacun de ses grands paysages.

La poésie grandiose, qui, de prime abord, caractérisait surtout le premier d'entre eux retrouvé, se manifeste dans tous. Elle aussi contribue à les unir; et de plus, ce paysage de la collection Zenner, particulièrement proche de la *Lisière de forêt* par sa conception d'ensemble, se révèle maintenant étrangement semblable, d'un côté, à celui de Munich ; de l'autre, à celui de Berlin ; et enfin, en son extrême droite, à la partie gauche du tableau dont un grand talus de sable constitue le motif principal et fait apparaître, en outre, avec celui qui s'élève ici une identité de technique.

Parmi de grands paysages du XVIIe siècle, que des artistes du temps

---

(1) Les grands paysages attribués à De Vadder offrent, il est vrai, une forte parenté avec des œuvres de son élève Achtschellinck, qui – Corneille De Bie le souligne à deux reprises – travaillait dans la manière de son maître; mais cette analogie ne permettant cependant pas de les donner au disciple, il en résulte, au contraire, un argument de plus en faveur de ces attributions.

ont reproduits avec les cabinets d'amateurs dont ils faisaient partie et sans y inscrire les noms de leurs auteurs, certains paraissent être de Louis De Vadder; mais, pour les attribuer à l'un ou l'autre paysagiste d'une même école, il n'est guère aisé ni prudent de se contenter de ces petites reproductions, et, sans doute, serait-il vain de vouloir les étudier ici; toutefois, il en est un qui mérite une particulière attention.

Les collections de l'Archiduc Léopold Guillaume, précieuses entre toutes, ont été de la sorte l'objet d'assez nombreux tableaux de Teniers. Presque au centre de l'un d'eux, se voit, déposé à terre, un fort grand paysage; et une œuvre de telles dimensions, mise de telle sorte en évidence dans une telle galerie, suscite un intérêt d'autant plus légitime que la qualité de la reproduction en facilite l'étude, au Château de Schleissheim, où est exposée cette œuvre de Teniers, appartenant aux Musées de l'Etat de Bavière (1).

Or, toutes les caractéristiques des grands paysages de Louis De Vadder se trouvent réunies dans celui-ci; et l'on y retrouve, au surplus, la charette s'éloignant à la *Lisière de forêt*, ou dévalant *Le Chemin forestier*, sous la garde d'un identique conducteur, qui, le fouet levé, se presse à son côté.

D'autre part (mais l'a-t-on remarqué davantage que cet attelage?), le sujet de ce tableau, qui n'a pas été retrouvé, est celui d'un dessin du Musée de Berlin (2). Entre les mêmes arbres, au pied du même talus et dépassant une même souche, cheminent les deux mêmes personnes. Point de charette, toutefois, sur le dessin; mais, par contre, dans le lointain, l'église entre des bois où mène semblablement *Le Chemin forestier*.

Voilà donc qui déjà suffirait à imposer le nom de De Vadder, si le dessin ne portait celui de Van Uden; et un problème se pose dès lors, dont une solution vraisemblable, à défaut de certitude, peut être recherchée.

Le tableau, que tout permet de donner à De Vadder, appartient manifestement tout au moins à l'Ecole bruxelloise et diffère grandement des œuvres de Van Uden (3); le site représenté, que les lisières de la forêt de Soignes ont inspiré, avec ses immenses arbres et son grand talus de sable, est particulièrement aimé des artistes bruxellois et non des paysagistes anversois, auxquels

---

(1) Voir Speth-Holterhoff, *op. cit.*, p. 145-147, et reproduction, pl. 60.
(2) Rosenberg et Bock, *Staatlichen Museen zu Berlin, Die Niederländischen Meister*, n° 3132, et reproduction, planche 201.
(3) Après De Vadder, c'est aux œuvres de son élève Achtschellinck que ce paysage s'apparente le plus; mais, l'Archiduc Léopold Guillaume ayant quitté les Pays-Bas en 1656, il est hors de vraisemblance qu'Achtschellinck, reçu franc maître en 1657, ait pu être déjà l'auteur d'une œuvre dont l'ampleur et la destination montrent assez l'importance. La date probable de ce paysage apporte d'ailleurs un argument de plus en faveur de son attribution à De Vadder.

la nature offre d'autres aspects. Van Uden aurait-il, en cette circonstance, exceptionnellement travaillé dans la manière, non de ceux-ci, mais de ceux-là ? Le dessin, seul de sa main, serait-il inspiré du tableau ? Ces hypothèses ne peuvent être que bien difficilement retenues; et d'ailleurs, des signatures et monogrammes relevés sur des œuvres certaines de Van Uden sont d'une écriture toute différente et d'apparence plus ancienne que celle parfaitement lisible sur le dessin; ainsi, il en est un, signé, au Musée de Stockholm; un autre, monogrammé, au Musée du Louvre; tous deux bien dans son style, et qui, sur l'un et l'autre point, n'ont rien de commun avec le dessin de Berlin. Enfin, si l'on tient compte de ce que Van Uden fût, comme d'Arthois, un de ces peintres restés célèbres auxquels ont été donnés quantité d'œuvres de leurs contemporains passagèrement oubliés, il apparait normal qu'un tel dessin lui ait été attribué, et probable que son nom y fût dès lors ajouté.

Puisse le doute être à cet égard entièrement dissipé, car l'on aurait ainsi un dessin de Louis De Vadder ayant très probablement donné lieu à une grande composition, et l'on verrait comment, dans celle-ci, tout en restant fidèle à la nature, mais animé par son sentiment de grandeur, il s'en écarte quelque peu en accentuant les effets qui lui sont chers. En outre, l'on verrait dûment mise à l'honneur dans la plus importante galerie du pays, une œuvre de son paysagiste alors le plus célèbre et dans la pleine force de son talent.

Cette primauté, qui maintenant s'explique et se justifie mieux, De Vadder la méritait depuis la mort de Rubens, dont ses grandes œuvres font bien apparaître la forte et bienfaisante influence. Parmi les paysagistes, nul n'en a mieux maintenu la haute tradition, tout en affirmant sa propre personnalité, tout en s'attachant de préférence à des sites proches du lieu de sa naissance, tout en éprouvant un penchant particulièrement vif pour certains de leurs plus poétiques effets.

La forêt de Soignes, d'une si rare magnificence, ainsi que ses abords, exercent sur lui un attrait sans pareil; et, soit qu'il en reproduise fidèlement la splendeur ou le charme, soit qu'il laisse son imagination se mêler à la réalité, il en demeure le plus grand peintre. C'est là surtout que la nature l'inspire, et même de telle sorte que nul n'en a mieux représenté d'admirables aspects: l'émouvante puissance des arbres séculaires, l'ombre profonde que répand leur vaste feuillage et qui s'épaissit encore dans le creux des sentiers, tandis que le soleil éclaire d'une lumière d'autant plus belle le sable des talus, la blancheur éclatante des bouleaux et les hautes frondaisons somptueusement parées aux multiples couleurs de l'automne.

II.

LUC ACHTSCHELLINCK

Achtschellinck était, au dire de Corneille De Bie, son premier biographe, un excellent peintre de paysages, dans la manière de Louis De Vadder qui fût son maître, et, par sa façon habile et libre, un des meilleurs artistes du pays (1). Mais, en même temps qu'une enviable renommée, et, si l'on on croit la tradition, de nombreuses compositions pour les églises et les couvents, il a laissé, pour les historiens de l'art, de délicats problèmes, car on ne connait plus de lui aucune œuvre signée ou dont l'origine prouve l'authenticité.

Aussi, réduit à des traditions, des attributions et des déductions, est-il nécessaire de confronter soigneusement toutes ces données incertaines, puisqu'un faisceau de présomptions peut apporter la preuve vainement recherchée par ailleurs.

Le Musée Communal de Bruges possède le plus important ensemble de tableaux groupés sous le nom de ce peintre, soit cinq grandes toiles, manifestement de la même main, parmi lesquelles trois faisaient partie de l'ancienne collection de la ville et lui sont attribuées selon une tradition dont on ignore l'origine.

Or, deux de celles-ci surtout, une *Vue dans le bois* (fig. 10) et *La Mare dans le bois* (2), ainsi que *La Clairière dans la forêt* (fig. 11), provenant de l'ancienne abbaye des Dunes, à Bruges, offrent avec l'œuvre de Louis De Vadder d'incontestables analogies, qui se révèlent maintenant particulièrement évidentes avec ses grands paysages. Il en est dans la composition et dans le coloris; davantage encore dans le choix des motifs, tels les hêtres au tronc puissant, les minces bouleaux, les grosses souches, les talus de sable, les tiges de ronce; et ce qui frappe non moins, c'est une même technique, notamment la même manière si caractéristique de peindre le bois et le feuillage des arbres.

Le tableau représentant *Saint-Dominique dans un site boisé*, dont la figure est donnée par les catalogues du musée au frère dominicain Guillaume Van Oost, provient de l'ancien couvent des Dominicains à Bruges, où Descamps signalait, dans l'église, un beau paysage d'Achtschellinck, dont les figures étaient peintes par Van Oost, religieux (3); et ici encore de semblables rapprochements s'imposent, joints toutefois à des différences plus sensibles.

---

(1) Corneille De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1661.
(2) Ce tableau est reproduit dans le catalogue illustré du *Musée Communal des Beaux-Arts* à Bruges, pl. 4.
(3) J.B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. Paris, 1769.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 10 – L. Achtschellinck – Vue dans le bois.

Bruges, Musée communal des Beaux-Arts

Quant à la troisième toile de l'ancienne collection de la ville, *La Lisière dans la forêt* (fig. 12), elle est peinte plus largement, presque comme un décor, dans une gamme de tons moins vifs, et elle semble marquer une évolution dans le style de l'artiste, ou du moins une tendance plus personnelle.

Mensaert et, peu après, Descamps font mention dans leurs ouvrages de cinq grands paysages peints par d'Arthois et Achtschellinck, en l'Eglise de Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles, où ils se trouvent toujours, fixés dans la boiserie, sous les croisées de la chapelle du Saint-Sacrement (1).

---

(1) G.P. Mensaert, *Le Peintre Amateur et Curieux*. Bruxelles, 1763.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 11 – L. Achtschellinck – La Clairière dans la forêt.

Bruges, Musée communal des Beaux-Arts

Ces auteurs du 18e siècle font assurément une erreur, puisque deux de ces tableaux sont signés F. Coppens; mais il en est trois autres, qui, placés à contre-jour, se laissent voir fort malaisément; et l'ombre, si propice à l'erreur ou à l'oubli, est pour eux d'autant plus malencontreuse qu'ils ne sont certes pas les moins intéressants.

Celui du milieu porte la signature *G.V.Schoor f.* 1664, en bas, à droite, sur une pierre au bord d'un ruisseau; et, si la lecture des dernières lettres peut offrir quelque difficulté, il n'en est pas moins évident qu'il s'agit de Guillaume Van Schoor, dont on ne connaissait jusqu'ici qu'un seul tableau, *L'Hôtel de Nassau à Bruxelles*, appartenant aux Musées Royaux des Beaux-Arts. En effet, le style des deux œuvres, non dépourvu d'une certaine raideur, est le même; des arbres ont de pareils troncs assez grêles et de pareilles frondaisons



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 12 – L. Achtschellinck – La Lisière dans la forêt.

Bruges, Musée communal des Beaux-Arts

en forme de ballon, dont le sommet surtout est caractéristique, tandis que d'autres, formant une haie, sont disposés et traités de semblable façon.

Un second tableau de ce peintre étant donc retrouvé, il peut être rappelé, au surplus, que selon un auteur anonyme du 18e siècle, les cinq paysages étaient faits par *Yancksons* (1), car ce nom, dont il était impossible de percer le mystère, paraît bien, dès lors, être celui de Vanschoor, victime de déformations phonétiques et graphiques; et ainsi cet artiste, auquel il était d'ailleurs

(1) Arthur Laes, *Le Paysage flamand, Miscellanea Leo van Puyvelde*, 1947, p. 175.



Fig. 13 – L. Achtschellinck – Paysage avec la Sainte Famille.

Bruxelles, Eglise de Notre-Dame de la Chapelle

beaucoup trop octroyé par cette curieuse mention, ne pût même en recueillir ce qui lui était dû.

Le paysage placé entre celui de Van Schoor et le transept porte également une signature, sur une pierre, vers le bas et presque au centre de la toile: celle de Jacques d'Arthois.

Voici donc qui, non seulement fait regretter davantage le mauvais état dans lequel il se trouve, mais aussi renforce singulièrement le crédit que l'on peut accorder à Mensaert et à Descamps. Trop vite, leurs affirmations ont paru entièrement fantaisistes, et ils ne méritent, bien plutôt, que le seul reproche d'avoir été incomplets dans leurs mentions.

En effet, le troisième paysage, avec la Sainte Famille (fig. 13), offre à

son tour de telles ressemblances avec de grands tableaux de Louis De Vadder, qu'il parait même, à première vue, pouvoir lui être attribué. Ne voit-on pas, notamment, dans son paysage au grand talus de sable deux semblables bouleaux se détachant sur une semblable échappée d'azur? Cependant, le coloris n'a pas ici la chaleur et la variété qui caractérisent celui de ce maître, et les tonalités vertes qui dominent sont plutôt celles des paysages provenant de la collection de la ville de Bruges, tout comme aussi la disposition de l'avant-plan et la végétation qui le garnit. Enfin, si le grand arbre rappelle fort celui de la *Lisière de forêt en automne*, de Louis De Vadder, et le lointain, celui de son *Paysage boisé* de la collection Zenner, ils se retrouvent, bien plus semblables encore, sur un des tableaux du Musée de Bruges, *La Lisière dans la forêt*.

Mensaert et Descamps citent, tous deux encore, Achtschellinck parmi les auteurs de neuf paysages placés dans la chapelle de la Vierge, en la Collégiale de Sainte-Gudule, à Bruxelles, où il n'en existe plus que sept, dont, actuellement, quatre se trouvent dans le transept et trois dans les sacristies.

Mais il y a mieux, cette fois, que des textes de vieux auteurs; en effet, les archives de la Collégiale mentionnent les paiements de six de ces tableaux: un à Jacques d'Arthois, un à Van der Stock, un à Van Heil, un à Van der Vinnen, et deux à Luc Achtschellinck (1). Or, un paysage du transept est signé d'Arthois; un autre, Van der Stock; tandis qu'un troisième porte le monogramme de Daniel Van Heil; et, comme il serait assez surprenant que les deux disparus soient précisément les deux Achtschellinck, il est très probable qu'il s'en trouve de lui parmi les quatre non identifiés.

Il a d'ailleurs été envisagé de lui attribuer le quatrième grand paysage du transept; toutefois, ce ne fût donné là que comme une hypothèse, qui apparut fort plausible, mais qu'aucun argument convaincant ne venait étayer.

Quant aux trois tableaux placés dans les sacristies, le plus grand est proche à bien des égards de celui dont il vient d'être question, et davantage encore de celui de Van der Stock.

Un autre paysage est, par contre, tout différent: à perte de vue, s'éloigne une vallée, dont un versant fort montagneux s'élève vers la droite, tandis qu'à gauche, un massif d'arbres plus proche incline ses branches audessus d'elle. Non seulement par la composition, mais encore par le style, par le coloris, ce paysage diffère très nettement de ceux de Louis De Vadder et de son école; il est donc impossible de l'attribuer à Luc Achtschellinck, et, dans l'espoir

(1) Henri Velge, *La Collégiale des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles*. Bruxelles, 1925, p. 301.

d'en découvrir l'auteur, il faut chercher ailleurs quelque œuvre qui s'en rapproche.

Or, dans la campagne avoisinant Bruxelles, à la cure de la charmante petite église de Hamme, sont conservés six paysages du 17e siècle. Une seule signature apparait, celle de I. Van de Venne sur un des plus grands d'entre eux, représentant une *Pêche miraculeuse* (1), à côté de laquelle se trouve une autre toile de mêmes dimensions et apparemment du même peintre. Et voici qu'avec ce tableau signé, et plus encore avec son pendant, se réalise le rapprochement souhaité: même style; paysage de même caractère, qui, avec ses rochers et ses escarpements, s'écarte entièrement des sites brabançons et même de toute réalité; enfin, semblable coloris de peu d'éclat et où dominent des tonalités grisâtres.

Il apparait donc certain que ce paysage de Sainte-Gudule est celui dont les archives de la Collégiale mentionnent le paiement à Van der Vinnen. Une discordance dans l'orthographe étant d'ailleurs chose courante à l'époque, Van der Vinnen, qui se vit ainsi alloué 90 florins en 1664, peut être, en effet, identifié avec I. Van de Venne, dont la signature à Hamme est bien lisible, et de même encore: vande Venne, dont Mensaert a vu « un grand et beau paysage, garni de petites figures, peintes par Bout », en l'Eglise de Saint-Géry, à Bruxelles; van der Venne, dont ce même Mensaert mentionne deux grands et très beaux paysages dans le réfectoire du Prieuré de Rouge-Cloître (2); Vandevenne, dont Alphonse Wauters signale que deux tableaux se trouvaient à Rouge-Cloître et deux autres beaux paysages au Prieuré de Groenendael (3); enfin Jean Van de Venne, dont un fort grand et beau tableau, avec figures de Bout, représentant une mer avec des bateaux, côtoyée par des montagnes et des rochers, est mentionné, en 1777, au *Catalogue des tableaux déposés au Collège de Bruxelles et provenant des ci-devant Jésuites de Bruxelles, de Louvain, de Namur, de Nivelles, de Malines, d'Alost et de Mons* (4).

Au reste, de grands paysages ornant des églises et des prieurés de Bruxelles et de ses environs, des montagnes et des rochers dont la présence dans les tableaux du temps n'est guère accoutumée, des figures attribuées à Bout, voilà qui contribue aussi à réunir ces œuvres pour les donner à un même artiste; et ce qui se trouve ainsi à présent recueilli permettra sans doute bientôt

---

(2) Ce tableau a figuré à l'*Exposition du Paysage flamand*, à Bruxelles, en 1926, sous le numéro 341 du Catalogue.
(2) G.P. Mensaert, *op. cit.*, pp. 26 et 160.
(3) Alphonse Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*, 1855, T. III, pp. 357 et 544.
(4) Voir Arthur Laes, *op. cit.*, p. 182, note 12.

d'en savoir davantage au sujet de ce peintre, à peine connu, dont le nom même demeurait incertain.

Tandis qu'à plusieurs reprises, la recherche des tableaux d'Achtschellinck a entraîné de la sorte l'étude d'autres œuvres, ainsi que d'autres peintres, il n'en sera plus de même pour le dernier des paysages à examiner dans les sacristies de Sainte-Gudule. En effet, ce paysage, à l'avant-plan duquel s'approche l'enfant Jésus entre la Vierge et Saint Joseph, est, lui, exactement de la même manière que ceux du Musée de Bruges, dont les particulières analogies avec les œuvres de Louis De Vadder ont été soulignées; et cette fois encore se retrouvent tous les motifs qui lui sont chers, tels l'arbre majestueux, les minces bouleaux, quelques feuilles rouges et le talus de sable. Ce paysage est surtout semblable à la *Vue dans le bois*, et à *La Mare dans le bois;* il l'est tant par la technique que par le coloris, par l'ensemble de la composition qu'en de nombreux détails, notamment les lointains, la nappe d'eau, le tronc abattu, la forme des arbres et, plus précisément même, de certaines grosses branches; bref, une telle similitude s'y révèle en tous points que le même artiste en est indéniablement l'auteur.

Dès lors, il ne parait plus possible d'en douter: les cinq tableaux du Musée de Bruges, celui de Notre-Dame de la Chapelle, et ce dernier de Sainte-Gudule, étant d'un même peintre, fort proche de Louis De Vadder, ne peuvent être que d'Achtschellinck, qui travaillait dans la manière de son maître; et cette conclusion s'impose d'autant plus qu'elle concorde, parfaitement et à l'exclusion de toute autre, avec chacune des données recueillies pour résoudre le problème.

Achtschellinck, baptisé à Bruxelles le 16 janvier 1626, y fût enterré le 12 mai 1699, après une longue carrière, dont on ne sait presque rien, mais dont il est, toutefois, possible d'envisager l'évolution probable.

En 1639 et donc fort jeune encore, il fait ses débuts comme apprenti chez Pierre van der Borcht, mais, en dépit de cette précocité, il n'est reçu franc-maître dans la gilde de Bruxelles qu'assez tard, en 1657. A-t-il voyagé entretemps? C'est possible, bien qu'aucune influence étrangère ne l'ait touché à ce moment; d'autre part, De Vadder, mort en 1655, a manifestement été son maître, comme l'affirme, à deux reprises, Corneille De Bie, en 1661. Quoiqu'il en soit, dès sa maîtrise, il bénéficie de commandes importantes, puisque ses deux tableaux de Sainte-Gudule lui furent payés en 1659 et en 1662. Les trois paysages du Musée de Bruges, si proches de l'un d'eux, sont donc vraisemblablement de cette même période, et probablement aussi celui

de Notre-Dame de la Chapelle, qui témoigne d'une extrême dépendance à l'égard de Louis De Vadder.

Dans toutes ces différentes œuvres, il le suit d'ailleurs de très près; et même, ce n'est pas assez de dire qu'il subit son influence, adopte sa manière, s'inspire de ses œuvres, auxquelles il a peut-être collaboré; on est en droit d'ajouter qu'il le copie; ainsi, peignant *La Clairière dans la forêt*, il lui emprunte presque tout, à l'un ou l'autre de ses tableaux (1). Cependant, il n'en peut égaler la technique, ni le coloris, et surtout, ne semblant point éprouver un sentiment si intense de la nature, ses compositions n'atteignent pas tant de grandeur, ses bois ne donnent pas la même impression de profondeur, ni ses lointains, d'immensité. Aussi, comme à défaut d'une semblable inspiration, il ne peut suffire d'user habilement des mêmes procédés, ses œuvres, à première vue si proches, se révèlent bientôt ne l'être qu'assez superficiellement (2).

Son Paysage avec Saint Dominique, apparemment plus tardif, l'est incontestablement s'il ne peut subsister de doute sur la collaboration de Guillaume Van Oost, né en 1651 et dont la brève carrière s'achève en 1686. Pourtant, Achtschellinck n'apporte guère ici quelque nouveauté que dans la composition du paysage, tandis que, par l'extrême dimension des arbres, par des contrastes trop appuyés, par la vivacité des couleurs, il semble maintenant, tout en suivant encore son maître, chercher à le surpasser.

Bien vain effort; mais, du moins, une personnalité plus accusée apparaît enfin dans le *Grand Paysage montagneux avec le Christ et les Disciples d'Emmaüs* (fig. 14), du Musée des Beaux-Arts de Gand, dont l'attribution à Luc Achtschellinck, d'origine inconnue et considérée comme douteuse, est entièrement fondée. Le gros arbre à l'épais feuillage est bien caractéristique de sa manière et peut être comparé notamment à celui de la *Vue dans le bois*, tous deux se détachant, au surplus, sur un fond très semblable. Dans l'ensemble du tableau, sa palette se retrouve, avec plus d'harmonie; son coup de pinceau également, avec une énergie accrue; et, de même encore, le choix des motifs, dont, toutefois

---

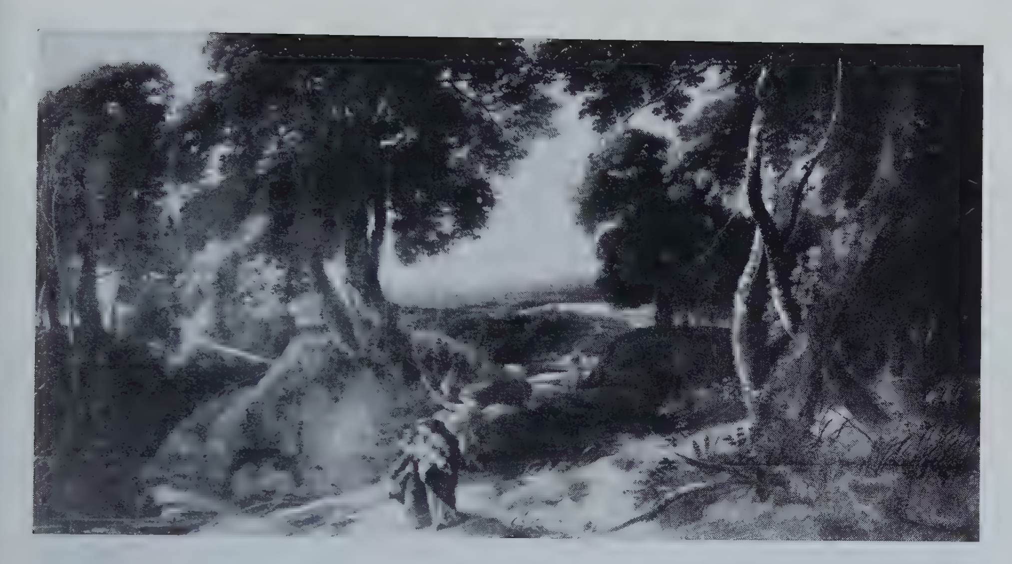
(1) En outre, des personnages animant ce paysage se retrouvent dans de grands tableaux de De Vadder, notamment celui de la collection Zenner. Tant d'analogies ne doivent-elles pas faire plutôt admettre que cette œuvre est de lui ? Il ne le semble pas, étant donné sa moindre qualité et son attribution traditionnelle; mais elles renforcent du moins l'hypothèse d'une collaboration entre les deux artistes.

(2) Cette parenté entre des tableaux attribués à l'élève et des œuvres de son maître est évidemment de nature à confirmer pareilles attributions; d'autre part, il en résulte un argument de plus pour donner à De Vadder des paysages si proches de ceux d'Achtschellinck; et cette double confirmation n'est pas due à une pétition de principe, puisque ces diverses attributions s'appuient sur bien d'autres arguments.



Fig. 14 – L. Achtschellinck – Grand paysage montagneux avec le Christ et les disciples d'Emmaüs.

Gand, Musée des Beaux-Arts



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 15 – L. Achtschellinck(?) – Paysage avec la sainte Famille.

Bruxelles, Collégiale des Saints-Michel-et-Gudule

ici, l'ampleur presque démesurée contribue à produire une impression grandiose et pathétique manifestement souhaitée.

Avec cette toile fort importante, Achtschellinck ne parait pas avoir atteint le terme de sa carrière; mais, avant de voir si la tendance qu'elle révèle s'accentue dans d'autres œuvres qui peuvent lui être attribuées, il convient de revenir à Sainte-Gudule et d'y étudier le paysage (fig. 15) du transept, que Fierens-Gevaert et Arthur Laes proposèrent de lui donner (1).

Tous les caractères de l'école bruxelloise du moment s'y manifestent assurément; mais pareille évidence ne s'impose plus lorsqu'il s'agit d'en rechercher l'auteur. Bien que ce paysage soit, par l'ensemble de la composition, fort proche de celui de Jacques d'Arthois, auquel il fait maintenant pendant, il n'est apparemment pas de lui. Faut-il y voir l'influence de ce peintre réputé? Cette analogie fût-elle délibérément voulue par les artistes, ou peut-être même imposée lors des commandes? Quoiqu'il en soit, il n'est rien en ceci qui doive faire écarter le nom d'Achtschellinck, et il importe, au contraire, d'observer

(1) Catalogue de l'*Exposition du Paysage Flamand*. Bruxelles, 1926, p. 1.

que le tableau étudié est proche également, par la composition, de son paysage du Musée de Gand; il l'est moins, sans doute, par la conception d'ensemble, mais davantage sous d'autres aspects; ainsi, au centre du tableau, où s'ouvre une échappée de vue, un chemin semblablement tracé conduit vers de semblables lointains. D'autre part, le gros arbre sur une butte, n'est-il pas celui que l'on rencontre dans presque tous ses paysages? A droite, le grand tronc penché, la souche devant lui, les bouleaux proches, aux formes tourmentées, et celui, si mince, à l'extrême gauche, se retrouvent également ailleurs; le même paysage de Gand, *La Lisière dans la forêt* et *La Clairière dans la forêt* notamment en témoignent, avec des similitudes qui semblent bien indiquer la même main; et si, par bonheur, une lumière exceptionnelle permet de mieux voir la technique et le coloris de ce tableau si haut placé, cette impression s'en trouve confirmée. Aussi, à défaut de la certitude qu'un des paysages se trouvant dans les sacristies permettait d'acquérir, peut-on du moins considérer comme des plus probables qu'il s'agit ici de l'autre toile peinte par Achtschellinck, pour la Collégiale, peu après avoir obtenu sa maîtrise.

Parmi bon nombre de tableaux qui lui sont encore attribués, notamment dans des églises brugeoises, certains ont assurément quelque parenté avec les siens, et cependant ils ne pourraient être de lui qu'au prix d'une évolution de sa manière, beaucoup plus sensible qu'heureuse; mais il est d'autres œuvres encore, qu'avec plus de profit pour sa gloire, de plus sérieuses raisons permettent de lui donner.

Le Cabinet des Estampes d'Anvers possède, sous le nom d'Achtschellinck, un fort beau lavis d'encre de chine légèrement rehaussé de gouache, représentant un chemin creux entre des rochers et des arbres (fig. 16). Traité avec vigueur et même exubérance, il présente d'incontestables analogies avec ses tableaux, surtout avec *La Lisière dans la forêt*, du Musée de Bruges, mais aussi et de beaucoup plus frappantes encore, bien qu'elles semblent n'avoir pas été remarquées jusqu'ici, avec une toile du Musée de Bruxelles, donnée à Salvator Rosa ou à son école (fig. 17).

Cascade jaillissant au milieu des rochers et des ronces, arbres s'enroulant en torsades, branches brisées près des troncs et d'autres formant des angles aigus, constructions avec tours massives et suite d'arcades, tant par de multiples détails que par le style et la mise en page, les deux œuvres sont étrangement proches.

Une telle similitude ne peut évidemment résulter du hasard; la seule influence d'un maître ou d'une école ne suffit pas à l'expliquer; et l'hypothèse



Fig. 16 – L. Achtschellinck – Paysage boisé.

Anvers, Cabinet des Estampes

où, soit le tableau, soit le dessin, émanerait d'un imitateur, n'est guère plus acceptable, car tant de fougue et de spontanéité se concilieraient bien mal avec tant de servilité. Il faut donc en convenir, tous deux doivent être d'un même artiste dont il reste à trouver le nom. Est-il flamand ou italien ? Est-ce Achtschellinck, Salvator Rosa, ou quelque autre encore ?

L'attribution du dessin d'Anvers est ancienne et paraît n'avoir jamais donné lieu à contestation ; mais il ne semble pas possible d'en connaître l'origine et le fondement. L'œuvre elle-même a fait partie de la collection Van Parys, formée dès la fin du 18e siècle et au commencement du 19e, notamment par des acquisitions à la vente Hazard, à Bruxelles, en 1789, dont le catalogue mentionne précisément divers dessins d'Achtschellinck ; toutefois, de telles mentions n'étant pas indiscutables, l'on pourrait trouver dans cette



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 17 – Catalogué Salvator Rosa, œuvre d'école – Paysage.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

provenance vraisemblable un argument sérieux, mais non encore une preuve irréfutable.

L'attribution du tableau à Salvator Rosa, basée sur des traces douteuses de son monogramme, a été, par contre, ensuite abandonnée, ce qui montre assez que celles-ci n'étaient pas considérées comme probantes; mais, dès lors, subsiste-t-il un motif suffisant pour le donner à son école? A vrai dire, quelle que soit la diversité des œuvres de Salvator Rosa, nulle ne parait exister qui soit vraiment proche de ce tableau; il en diffère notamment par la couleur, et s'il a quelque chose d'italien, c'est bien plutôt dans la seule mesure où l'influence italienne agit alors sur le paysage flamand.

En recherchant, non plus à quelle école ces deux œuvres appartiennent, mais quel en est l'auteur; en serrant donc le problème de plus près, il est

possible de le résoudre avec plus de certitude, car c'est bien la présence d'Achtschellinck que des rapprochements font apparaître. Ainsi, de grands troncs élancés et sinueux s'élèvent également à *La Lisière dans la forêt;* dans ce même paysage et dans celui de Notre-Dame de la Chapelle, la vue s'étend aussi jusqu'à des lointains montagneux, au delà d'une vallée où – détail des plus caractéristiques – quelques mêmes arbres, au tronc grêle et au feuillage léger, dominent pareillement des bois touffus; dans le tableau du Musée de Bruxelles et celui du Musée de Gand, des frondaisons à l'avant-plan et notamment aussi quelques feuilles rougeâtres sont particulièrement proches par l'exécution; il en est de même encore des figures, et si celles-ci sont dues à un collaborateur, il n'en résulte qu'une présomption de plus pour donner les deux paysages au même artiste, mais l'hypothèse d'une œuvre italienne ne s'en trouve pas moins gravement atteinte.

Sans doute, les paysages d'Anvers et de Bruxelles, par leur sentiment romantique, par leur aspect tourmenté, diffèrent-ils des autres œuvres d'Achtschellinck; mais si l'on considère les influences étrangères qui agissent de plus en plus vivement vers la fin du XVII[e] siècle et, d'autre part, l'évolution antérieure de son style, il est normal, il était même pour ainsi dire inévitable que celle-ci se soit poursuivie de la sorte. D'ailleurs, une œuvre existe, qui, tout en étant dépourvue de cette impétuosité, apporte un nouvel argument de poids en faveur de ces deux dernières attributions.

Sous le nom d'Achtschellinck, la Pinacothèque de Munich possède un paysage avec une *Chasse au cerf* (fig. 18), provenant de la Galerie de Schleissheim.

A l'appui de cette mention, dont l'origine déjà lointaine est inconnue, un rapprochement ne pouvait être fait utilement avec les tableaux du Musée de Bruges donnés à ce peintre et qui constituaient la base la moins incertaine pour l'étude de son œuvre; des analogies n'apparaissaient guère; mais il s'en révèle, par contre, avec le dessin d'Anvers, et de plus évidentes encore avec le tableau du Musée de Bruxelles. En effet, à l'avant-plan et au centre du paysage dont il constitue le motif principal, se dresse de même un arbre étrangement semblable: tronc sinueux, couvert de lierre et dont l'écorce est fendue vers le bas; haute branche formant un coude, et d'autres brisées; même feuillage aussi, dont la plus épaisse masse visible retombe, dans un coin du tableau, au dessus du point culminant de l'horizon montagneux. Au surplus, d'autres similitudes, non moins probantes, se manifestent dans la mise en page, dans la facture et enfin dans le coloris, comme les lointains notamment en témoignent, bien que le temps ait assombri le paysage de Munich.



Fig. 18 – L. Achtschellinck – Chasse au Cerf.

Munich, Vieille Pinacothèque

Que ce tableau ait fait partie d'une ancienne et célèbre collection sous le nom d'Achtschellinck, voilà pour le moins déjà un bien précieux indice; et, en y joignant l'attribution également ancienne du dessin du Cabinet des Estampes d'Anvers, ainsi que les multiples rapprochements imposés par le tableau du Musée de Bruxelles, un faisceau de présomptions se noue de telle sorte qu'une véritable certitude peut en résulter pour les trois œuvres.

En quête d'auteur, un *Paysage idéal* (fig. 19), appartenant aussi à la Pinacothèque de Munich, parait bien encore devoir être attribué au même artiste.

Par le sentiment qui l'inspire, il se rapproche du tableau du Musée de Bruxelles; par sa composition, également et davantage du dessin d'Anvers. Voici, une fois de plus, les montagnes à l'horizon et la vallée boisée; et puis, voici le tertre gazonné du tableau de Notre-Dame de la Chapelle, entre les minces troncs, vivement éclairés de côté, du paysage du Musée de Bruxelles



Fig. 19 – Paysage Idéal.

Munich, Vieille Pinacothèque

et de la *Vue dans le bois.* Voici, notamment encore, à droite, le grand arbre penché où les lianes s'attachent, de *La Clairière dans la forêt* et du tableau du Musée de Gand. Les personnages, enfin, ne sont-ils pas indubitablement de la même main que ceux animant les paysages des musées de Bruxelles et de Gand ? La même facture, les mêmes effets de lumière, n'apparaissent-ils pas, que ce soit dans leurs visages, leurs vêtements, ou encore les bâtons dont le peintre aime fort les munir ? N'ont-ils pas de semblables silhouettes robustes, aux membres vigoureux, sinon même exagérément puissants ? Un même artiste ne leur a-t-il pas dicté leurs gestes et attitudes ? Peut-être, d'une œuvre à l'autre, l'intensité d'expression offre-t-elle des différences; mais c'est précisément dans la mesure où les paysages présentent, eux-mêmes, un aspect plus ou moins dramatique.

Aussi, est-il permis de croire que ce *Paysage idéal*, tout en confirmant par de nouveaux rapprochements les précédentes attributions, enrichit par sa beauté l'œuvre d'Achtschellinck.

De qui, d'ailleurs, pourraient être ces derniers paysages, sinon de lui? Trop différents de ceux de ses contemporains réputés, pour être de l'un d'eux, ne sont-ils pas trop beaux pour être dûs à quelque autre artiste de valeur médiocre ou de mince réputation? N'est-ce même pas, bien plutôt, avec ces œuvres qu'il a donné le meilleur de lui-même?

Ainsi, soumis pendant longtemps à l'emprise de son maître, Achtschellinck s'en est progressivement libéré, pour subir l'influence de son époque et de son milieu, qu'en doctrinaient les paysagistes italiens et français, et que séduisaient les aspects héroïques d'une nature grandiose et tourmentée.

Plus puissant comme peintre que doué de personnalité, il a rencontré vers la fin de sa carrière des tendances nouvelles qui répondaient le mieux à son propre penchant; et, déjà considéré comme un des meilleurs artistes de son pays, c'est alors, sans doute, qu'il s'est montré le plus digne d'une si flatteuse appréciation.

III.

IGNACE VAN DER STOCK

Ignace Van der Stock, apprenti chez De Vadder en 1653 et reçu franc-maître dans la Gilde de Saint-Luc à Bruxelles en 1660, se trouvait dépouillé de ses œuvres, hormis quelques estampes et un plan qu'il avait peint de la forêt de Soignes ([1]), lorsque son nom fût découvert par Fierens-Gevaert, sur un paysage (fig. 20) daté de 1661, en la Collégiale de Sainte-Gudule, à Bruxelles ([2]).

Plus encore oublié que son maître, cet artiste était cependant très apprécié de son temps, et, de toute évidence, d'autres tableaux en devaient subsister. D'ailleurs, cette signature, retrouvée en 1922, permit à Hulin de Loo d'iden-

---

([1]) Ce plan, où sont inscrits le nom de Van der Stock et l'année 1661, appartient au Ministère de l'Agriculture (Eaux et Forêts) et a figuré à l'*Exposition du Paysage Flamand*, en 1926, à Bruxelles, (n° 295).

([2]) Catalogue de l'*Exposition rétrospective du Paysage flamand*. Bruxelles, 1926; préface de Fierens-Gevaert, p. xxxii, et notice biographique de van der Stock, par Arthur Laes, p. 80.
A. Laes, *Ignatius Vander Stock, Bulletin de la Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat*. Bruxelles, 1932, p. 56.
A. Laes, *Le Paysage flamand, Miscellanea Leo van Puyvelde*, 1949, p. 173 et s.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 20 – I. Van der Stock – Paysage avec Jésus retrouvé.

tifier peu après le monogramme IgT. V.S. sur un paysage daté de 1660, au Musée du Prado (fig. 21); ensuite deux paysages des Musées de Bruxelles et de Berlin lui furent judicieusement attribués, par analogie de style; et de nouvelles recherches permettent de lui en donner d'autres, tout en confirmant le bien fondé de ces attributions.

A vrai dire, ses tableaux signés, qui n'avaient point manqué d'enrichir, tous deux, le catalogue de Jacques d'Arthois, ne laissent guère apparaître une manière bien caractéristique. Ce sont, au reste, des œuvres de jeunesse; et si celui de Sainte-Gudule, beaucoup plus important déjà que le petit paysage du Prado, fait même partie d'un ensemble de grandes compositions que différents artistes furent chargés d'exécuter pour la Collégiale, Van der Stock n'a encore acquis à ce moment, ni grande réputation, ni personnalité accusée. Les paiements retrouvés de six d'entre elles révèlent, en effet, qu'il fût le plus faiblement rétribué: 80 florins pour un tableau, alors que d'Arthois en reçevait 150, et que, pour deux tableaux, Achtschellinck en obtenait 240 (1). D'autre part, il semble fortement subir l'influence de d'Arthois, tandis

(1) Henri Velge, *La Collégiale des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles*. Bruxelles, 1925, p. 301.



Fig. 21 – I. Van der Stock – Paysage.

Madrid. Museo del Prado

que celle de Louis De Vadder se manifeste aussi, notamment au centre du tableau, où de hautes branches presque dénudées laissent retomber leur feuillage, et vers la droite, où d'épaisses frondaisons offrent de vigoureux contrastes.

L'artiste paraît donc chercher encore sa voie; mais, outre ces deux tableaux, il importe non moins, pour lui en restituer d'autres, d'étudier ses gravures.

Dans leur ensemble, elles réservent une place essentielle à des arbres au feuillage touffu, parmi lesquels Van der Stock témoigne d'une véritable



Fig. 22 – I. Van der Stock – Le Berger.

Bruxelles, Cabinet des Estampes

prédilection pour ceux dont les troncs puissants et sinueux donnent naissance, assez près du sol déjà, à de très grosses branches.

L'une de ces estampes, la *Vue de Linkebeek*, rappelle à bien des égards son paysage du Prado.

Dans d'autres, *Le Marécage*, *Le Cavalier faisant l'aumône*, et *La Laitière*, il se plait au spectacle de l'eau, qui, entre les arbres et les roseaux, s'étend depuis l'avant-plan jusque dans les lointains; et, cette fois, des rapprochements s'imposent avec le paysage de Sainte-Gudule.

Enfin, dans deux autres compositions, gravées, *Le Berger* (fig. 22), et *Les deux Cerfs* (1), la vue est prise du flanc d'une colline, au bord d'un

(1) Cette gravure est reproduite dans les *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1941. Louis Lebeer, *Pierre-Paul Rubens et l'art de la gravure*, pl. III.



Fig. 23 – Catalogué Jacques d'Arthois et G. Coques. – Paysage.
Vienne, Kunsthistorisches Museum

chemin passant qui descend vers la vallée et disparait après un brusque tournant.

Or, dans un Paysage, du Musée des Beaux-Arts de Vienne (fig. 23), attribué à Luc Achtschellinck, puis à d'Arthois, et où l'on voit cheminer Rodolphe de Habsbourg et un prêtre, il en est de la sorte; mais, bien plus: le gros arbre aux branches puissantes où s'accroche le lierre, celui dont le tronc incliné n'est qu'en partie visible en bordure du tableau, le coude du chemin que grâvit un ânier, le petit clocher au pied de la colline, la vallée où serpente un cours d'eau, les hauteurs s'élevant à l'horizon, notamment, se retrouvent dans l'une ou l'autre de ces deux estampes; et les analogies sont si multiples, si précises, qu'elles suffiraient à donner cette fort belle œuvre



Fig. 24 – I. Van der Stock – La Halte à l'entrée du bois.

à Van der Stock, même si, pour les étayer, il n'était pas encore d'autre preuve.

Un Paysage (fig. 24) retrouvé il y a quelques années sans nulle attribution révèle à son tour de telles analogies avec celui du Musée de Vienne, qu'il a manifestement le même auteur. La composition, avec un semblable chemin au semblable tournant, en est, dans l'ensemble, d'une même inspiration; là où s'avançaient d'importants personnages, conversent deux passants: c'est *La Halte à l'entrée du bois* (1). Au loin, de petites constructions y sont traitées de la même manière, ainsi que l'abondant feuillage et notamment encore une grosse branche brisée dont le moignon se dresse verticalement. La similitude du coloris est non moins probante, avec, entre autres, de longues touches parallèles, aux teintes bleuâtres et jaunâtres, tracées dans le ciel, à l'horizon.

---

(1) Toile, 95 × 128 cm. Collection particulière.



Fig. 25 – I. Van der Stock – Paysage.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

Ce tableau, par ailleurs, est plus proche que celui de Vienne, du grand paysage de Sainte-Gudule, dont l'immense tronc penché se retrouve ici, comme aussi les tons rouges assez caractéristiques de l'avant-plan; et dès lors, ce tableau et celui du Musée de Vienne étant du même artiste et offrant des rapprochements, tant avec une toile signée de Van der Stock qu'avec ses gravures, il s'en trouve d'autant plus certain qu'ils sont bien de sa main.

Enfin, ces deux tableaux confirment l'attribution à Van der Stock des deux paysages des musées de Bruxelles et de Berlin, en venant en quelque sorte combler l'écart qui les séparait de ses œuvres signées.

En effet, le Paysage de Bruxelles (fig. 25), lui aussi précédemment attribué à d'Arthois, est encore d'une composition analogue et se rapproche surtout de celui où l'on voit également des passants causer au pied d'un talus fortement éclairé; des troncs d'arbres rangés s'y détachent pareillement sur de vives lueurs, le sol a en quelques endroits une même teinte rosée, et, notamment encore, des frondaisons en forme de ballon s'y retrouvent, comme, au surplus, d'un pinceau très léger, sur le plan de la forêt de Soignes, dont l'authenticité est certaine et qui est daté de 1661.

Quant au paysage du Musée de Berlin, dont les dimensions semblables ont permis de supposer qu'il formait un pendant à celui du Musée de Bruxelles, il est, bien qu'exceptionnellement dénudé, assurément du même peintre. Quelques arbres au feuillage plus rare, et le ciel surtout, avec ses longues touches parallèles à l'horizon et d'autres en oblique, n'en peuvent laisser de doute; en outre, l'arrière-plan et les constructions qui s'y élèvent sont bien de la manière de Van der Stock, tandis que, sur le chemin venant de la vallée, passe, comme dans le paysage du Musée de Vienne, un ânier avec son chien et ses deux ânes pareillement chargés et encapuchonnés (1).

Ces quatre paysages, qui doivent donc être donnés à Van der Stock, en sont même des œuvres exécutées bien après ses tableaux signés, et beaucoup plus caractéristiques de son talent. En effet, avec des gravures apparemment de la même période, ils forment un ensemble où se révèle une personnalité d'artiste nettement plus marquée, et il est donc raisonnable d'y voir des œuvres de sa maturité; leur qualité le fait aussi présumer, tandis que certains passants et quelques humbles bêtes en apportent une confirmation.

Certes, le peintre du temps confie généralement à un spécialiste le soin de peupler ses paysages, et ainsi fait appel, au cours de sa carrière, à divers collaborateurs, qui, eux-mêmes, travaillent pour plusieurs paysagistes; il faut donc ne tenir compte de l'étoffage qu'avec une grande circonspection, d'autant plus grande même que celui-ci a été parfois réalisé bien après, pour agrémenter, par exemple, une œuvre estimée trop austère; mais il n'en demeure pas moins certain que l'on y peut trouver de fort précieux indices.

Van der Stock s'est conformé à l'usage de son époque; les personnages animant son paysage du Prado, paysans pour la plupart, ne montrent guère plus de grâce dans la facture que dans leurs attitudes; par contre, dans celui

(1) Ce tableau est reproduit dans un catalogue illustré du Musée de Berlin (nº 2023; édit. Paul Cassirer, 1933). Il l'est également dans le catalogue de l'exposition du Paysage flamand, à Berlin, en 1927, où il a figuré (nº 94, pl. XXVIII).

de Sainte-Gudule, les figures de l'Enfant Jésus, de ses parents qui l'ont retrouvé, et des docteurs, s'éloignant stupéfaits après la discussion qu'ils ont eue, sont traitées avec une adresse et un style auquel on ne peut reprocher que parfois trop d'apprêt; sur le tableau du Musée de Vienne, seuls apparaissent de Gonzalès Coques les élégants portraits de Rodolphe de Habsbourg et de ceux qui l'accompagnent; son paysage du Musée de Bruxelles et *La Halte à l'entrée du bois* prouvent qu'il a eu recours à d'autres encore; mais voici qu'un même chien flairant le sol révèle ici la présence d'un même collaborateur, sur la trace duquel il nous met fort opportunément; en effet, des personnages et animaux peuplant les quatre paysages non signés se retrouvent, semblables et parfois identiques, sur des tableaux où la participation de Pierre Bout a été admise et sur d'autres signés de lui. Ainsi, la collaboration de Bout apparait particulièrement évidente dans le tableau du Musée de Bruxelles, comme en témoigne entre autres un *Paysage montagneux*, portant sa signature, à la Galerie des Beaux-Arts de Prague; et *La Halte à l'entrée du bois* la révèle également, si l'on examine notamment deux autres œuvres signées de Bout: *Paysans devant une ferme*, du Musée de Mayence, et *L'Annonce aux Bergers*, de la Galerie de Peinture de Brunswick.

Que Pierre Bout, connu comme collaborateur attitré de Boudewijns, ait également animé des paysages de Van der Stock, apparait, au demeurant, d'autant plus normal, que ce dernier fût précisément le maître de Boudewijns.

Or, Bout est né en 1658, et, quelle que fût sa précocité, les tableaux auxquels il a collaboré sont donc fort postérieurs à ceux que Van der Stock a datés de 1660 et de 1661. Au surplus, l'étude des œuvres signées de Bout montre une finesse de touche, une élégance de style, bien supérieures dans des tableaux non datés que dans ceux qui le sont au début de sa carrière; il n'est certes pas téméraire de les supposer plus tardifs, et comme ce sont eux qui suscitent des rapprochements avec les paysages de Van der Stock, il faut reculer d'autant la date probable de ceux-ci.

Grands arbres, à l'avant-plan, dangereusement inclinés, et autres dont les troncs forment un si vif contraste d'ombre et de lumière, les voici à nouveau, non plus, cette fois, dans la campagne, aux abords de la forêt de Soignes, mais dans un parc célèbre par sa beauté, dans le jardin ducal de *La Cour de Brabant* (fig. 26). Est-il de Van der Stock, ce tableau que possède le Musée Communal de Bruxelles? S'il ne parait pas, dans son état actuel, égaler en tous points les meilleures œuvres de ce peintre, sa manière apparait notamment encore dans les frondaisons, et surtout dans le feuillage qui, au centre de la toile, se détache sur le ciel, tout comme dans le paysage du Musée de Vienne



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 26 – La Cour de Brabant.

Bruxelles, Musée communal

et *La Halte à l'entrée du bois* ([1]). Œuvre du maître ou peut-être partiellement de son atelier, ce paysage bruxellois, émouvant aussi par les souvenirs et les regrets qu'il fait naître, révèle donc la présence du bon artiste de Bruxelles, dont le nom insuffisamment connu serait presque oublié s'il n'avait été retrouvé en sa Collégiale.

Il faut encore y retourner, car le plus grand des trois paysages placés actuellement dans les sacristies de Sainte-Gudule et faisant partie de l'en-

---

([1]) La scène de chasse, dans le parc, est due, semble-t-il, au même peintre que la chasse au cerf animant le paysage d'Achtschellinck, de la Pinacothéque de Munich.

semble des neuf tableaux qui ornaient la chapelle de la Vierge, ne parait pas avoir été même l'objet d'une attribution; et pourtant un examen attentif ne peut-il rien apporter?

La végétation vigoureuse qui croît à l'avant-plan; à gauche, les grands arbres penchés où s'attache le lierre, et, plus au centre, la mare, le bouquet d'arbres, ainsi que le lointain, se retrouvent, autrement disposés mais traités de pareille façon, dans la grande toile du transept, signée de Van der Stock. Sans doute, n'en est-il plus de même pour le reste du tableau; mais de curieuses analogies y apparaissent, par contre, avec son paysage du Musée de Bruxelles: à mi-distance, un monticule sablonneux et gazonné; à droite, un épais massif, et, plus semblable encore, un haut talus de sable qu'une vive lumière éclaire et d'où pendent des tiges de ronce; enfin, à l'extrême droite, un tronc d'arbre se détachant sur l'horizon lumineux est très caractéristique aussi de sa manière.

De sérieuses raisons permettent donc d'attribuer ce tableau à Van der Stock, qui, au demeurant, peut fort bien, tout comme Achtschellinck, en avoir composé deux pour la collégiale, puisque les payements de six paysages seulement ont été retrouvés. Son nom parait devoir être ici retenu de préférence à celui de tout autre peintre connu; mais il en est d'autres encore, dont les œuvres n'ont pas été identifiées, et, comme la manière de certains d'entre eux est peut-être fort semblable à la sienne, il serait dangereux d'être plus affirmatif à présent.

Il convient d'être d'autant plus prudent en présence de certains paysages de Sainte-Gudule, que l'on se trouve précisément ici au point le plus délicat: un ensemble d'œuvres bien caractéristiques de l'école bruxelloise du moment, mais particulièrement proches les unes des autres. En considérant le d'Arthois, le Van der Stock signé, le tableau qui paraît devoir lui être donné et celui qui paraît être d'Achtschellinck, l'on peut même se demander si des analogies n'ont pas été voulues pour donner à l'ensemble plus d'uniformité.

Au reste, une autre explication pourrait déjà suffire: lors de ces commandes, vers 1660, Achtschellinck et Van der Stock sont encore au début de leur carrière et subissent fort naturellement l'influence de d'Arthois, qui est alors le maître du paysage bruxellois, cependant que tous trois doivent beaucoup à De Vadder, décédé quelques années auparavant.

Avec le temps, leur personnalité s'affirme. Tandis que Jacques d'Arthois se différencie de Louis De Vadder par son goût pour une nature majestueuse et paisible, d'une belle ordonnance, mais que n'anime plus guère le frémissement de la vie, Achtschellinck, au contraire, s'en éloigne peu à peu, par son penchant pour les formes mouvementées, les effets dramatiques, ainsi que pour

le morceau de bravoure enlevé avec fougue et hardiesse; aussi, l'influence italienne, si vive vers la fin du XVIIe siècle, agissant aisément et profondément sur lui, se plaira-t-il à composer des paysages dûs pour une part de plus en plus large à son imagination.

Van der Stock suit une toute autre voie et s'attache bien davantage à la réalité poétique; il échappe à l'influence prédominante, il ne suit pas le goût du jour, mais, ce faisant, il devance son temps.

Cette tendance qui se manifeste particulièrement dans ses gravures et dont une porte d'ailleurs la mention *Linkenbeek ad vitam*, apparaît, dès ses débuts, dans son petit tableau du Prado; et voici qu'une autre toile, de dimensions analogues, mais beaucoup plus tardive en apparence, est plus significative encore: un *Paysage boisé à la tombée du jour* (fig. 27) (1), avec une mare et des roseaux à l'avant plan, comme dans plusieurs de ses tableaux et gravures, entre autres celle intitulée *Le Marécage*. Les arbres et leurs frondaisons, autant que le ciel nuageux et ses vives lueurs, que l'on voit notamment dans les tableaux des Musées de Bruxelles et de Berlin, révèlent à ne s'y pouvoir méprendre la manière de l'artiste; et ce n'est point de trop pour apporter la certitude, car cette œuvre est, d'autre part, d'une inspiration bien différente de celle qui guide généralement les artistes flamands de l'époque dans la création de leurs paysages. Couleurs éclatantes, composition majestueuse, note héroïque et décorative, il n'en est assurément rien dans celui-ci, sombre et triste, sans nulle figure ni construction, et témoignant, par contre, d'un sentiment de la nature étrangement proche de celui qui animera des peintres du XIXe siècle.

Il serait toutefois injuste de faire apparaître Van der Stock comme un précurseur, en omettant de rappeler, de souligner, ce qu'il doit lui-même à Jacques Fouquière, d'après les œuvres duquel il a aussi gravé, dont il n'a sans doute jamais été l'élève, mais dont on peut tout au moins le considérer comme un disciple fort attentif.

Les peintures et les dessins indiscutablement de cet artiste, bien qu'en fort petit nombre, révèlent une singulière diversité, et il faut y voir surtout des œuvres de sa jeunesse pendant laquelle il a manifestement subi différentes influences (2). Par contre, des paysages de Fouquière, seulement connus par les gravures que Van der Stock et Morin notamment en ont données, montrent

(1) Toile, 59×82 cm. Collection particulière.
(2) Wolfgang STECHOW a consacré à cet artiste un article dans *De Kunst der Nederlanden* (1931, p. 297-303), et un autre dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1948-2-419), tous deux abondamment illustrés.



Fig. 27 – I. Van der Stock – Paysage boisé à la tombée du jour.

une beaucoup plus grande unité de style; et c'est d'eux que des œuvres de Van der Stock sont particulièrement proches. Le sentiment de la nature y est assez semblable, et d'autres analogies, tant dans la composition que dans les motifs de prédilection, sont multiples et parfois si fortes que des confusions eussent été sans doute inévitables si les mentions des estampes n'étaient là pour rendre à chacun ce qui lui était dû; l'eau-forte originale de Van der Stock, *Les deux Cerfs*, et *La Clairière*, qu'il a gravée d'après Fouquière, en apportent un exemple caractéristique.

Une parenté non moins frappante unit des œuvres de Van der Stock et certains dessins attribués à Fouquière; mais elle ne permet plus des déductions que justifiaient des documents incontestables, et comme il ne s'agit ici que d'attributions, ce sont, bien au contraire, des problèmes que suscitent de tels rapprochements.

Ainsi, un dessin du Louvre, un *Cours d'eau aux rives boisées avec un chasseur au canard*, annoté Fouquières au bas de la feuille, lui est fort normalement attribué [1]. Il offre, certes, d'évidentes analogies avec des eaux-fortes de Van der Stock, notamment celle appelée *Le Marécage* [2], mais également avec des paysages gravés d'après Fouquière, et de fort suggestives avec son tableau signé et daté de 1622, au Wallraf-Richartz-Museum, à Cologne; si la composition des deux œuvres est bien différente, par contre, aux bords d'un cours d'eau, un fort gros arbre, un autre abattu, des roseaux, un chasseur enfin, contribuent à faire présumer un même auteur. Aussi, l'annotation et l'attribution du dessin paraissent-elles fondées, tandis que l'influence exercée par Fouquière sur Van der Stock s'en trouverait confirmée.

Un autre dessin du Louvre, à la gouache et à l'aquarelle, un *Paysage boisé traversé par un cours d'eau* (fig. 28), lui est également attribué, ce qui semble plausible encore, mais bien plus discutable [3].

En effet, il présente aussi des analogies avec des paysages gravés d'après Fouquière, notamment l'estampe de Morin qu'anime de même une *Chasse aux canards;* mais d'autres et de plus fortes s'imposent, cette fois, avec des œuvres de Van der Stock.

Sans doute, par son sujet, rappelle-t-il dans une certaine mesure le dessin précédent; mais le style en est autre, la technique beaucoup plus vigoureuse et la qualité très supérieure. De plus, même au point de vue de la composition, il se rapproche davantage du *Marécage* de Van der Stock, et parmi les autres gravures de ce dernier, il faut retenir spécialement encore à cet égard *Le Cavalier faisant l'aumône*, où, notamment, à l'avant-plan gît un arbre dont le pied est semblablement brisé.

Enfin, il importe non moins de comparer ce dessin avec le tableau signé de Van der Stock, à Sainte-Gudule, comme aussi d'ailleurs avec celui qui, dans une sacristie de la collégiale, paraît être de lui; et, en confrontant ces paysages, il ne faut pas seulement en considérer la composition, au centre de laquelle l'eau s'éloigne de même entre des roseaux et des arbres, mais étudier attentivement ces arbres eux-mêmes, leur variété, la manière dont ils sont disposés, leur feuillage généralement touffu et couvrant souvent les troncs presque jusqu'au sol, les hautes branches dénudées se détachant dans la clarté;

---

(1) Fr. Lugt, *Musée du Louvre, Inventaire général des dessins des écoles du nord, Ecole flamande*. Fouquier, n° 661

(2) Cette gravure est reproduite dans l'ouvrage d'Yvonne Thiéry, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle*, pl. 86.

(3) Fr. Lugt, *Ibid.*, n° 662; inventaire 19970.



Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

Fig. 28 – Catalogué Fouquier – Paysage boisé traversé par un cours d'eau.

et, dès lors, ne doit-on pas admettre que ce magnifique dessin est bien plus proche d'œuvres de Van der Stock que d'aucune œuvre connue de Fouquière ?

« Feuille magistrale où Fouquier touche de près aux paysages de Van Dyck et de Rubens », écrit Lugt avec une admiration bien justifiée. Faut-il maintenir cette attribution traditionnelle et en déduire que Van der Stock

a subi à l'extrême une influence étrangement puissante, ou ne convient-il pas plutôt de lui donner cette œuvre? Ce problème est difficile à résoudre, mais il méritait que l'on s'y arrête, le dessin étant d'une telle qualité que l'un ou l'autre artiste doit se trouver grandi de l'avoir composé.

D'autres œuvres de Van der Stock seront encore vraisemblablement découvertes ou identifiées; mais dès à présent, pour lui assurer une place de choix, il en est d'assez belles, tel son paysage du Musée de Vienne. En effet, l'estime dans laquelle est tenu ce tableau, considéré non seulement comme un Jacques d'Arthois, ce qui est déjà flatteur, mais comme une œuvre capitale de ce maître (1), voilà un bien bel hommage d'autant plus sincère et précieux qu'il est même involontaire.

*

* *

Ainsi, dans l'école des paysagistes bruxellois du XVII[e] siècle, les artistes de valeur se révèlent plus nombreux qu'il n'apparaissait; et si De Vadder reste le plus grand, Achtschellinck et Van der Stock, parmi ceux qui ont marché sur ses traces, ne sont nullement indignes d'être comparés à d'Arthois.

En outre, grâce à des œuvres retrouvées ou qui leur sont restituées, leur individualité se marque davantage; l'évolution de leur carrière se dessine; à des analogies qui les unissaient et les faisaient parfois confondre, succèdent des tendances variées, même des contrastes; et leur école s'enrichit aussi de cette diversité.

EDOUARD DE CALLATAY

(1) BERNT, dans son ouvrage *Die Niederländischer Maler des* 17. *Jahrhunderts*, donne la reproduction de deux tableaux de Jacques d'Arthois, dont celui-ci, qui, antérieurement, a mérité d'être également reproduit, mais comme un Achtschellinck, dans une édition du catalogue du Musée de Vienne

POUR UN TRICENTENAIRE

Daniel Seghers

(1590-1661)

A l'occasion du tricentenaire de la mort de Daniel Seghers (2 novembre 1661), et en hommage à ce grand peintre de fleurs, il nous plairait d'ajouter quelques faits à l'étude que nous lui avons naguère consacrée (1).

Après un séjour de deux années à Rome (1625-1627), son humble vie de frère coadjuteur formé se passa, presque toute entière, chez les Jésuites d'Anvers. Voué à son art, comme aux devoirs religieux de son état, il connut un succès auquel – ses contemporains se plaisent à le dire –, il voulut rester insensible. A diverses reprises, des princes visitèrent son atelier, dans la maison professe de la Compagnie: ainsi, lors de leur réception solennelle dans le grande cité flamande, les gouverneurs des Pays-Bas espagnols, don Ferdinand d'Autriche (20 avril 1635) et l'archiduc Léopold-Guillaume (30 mars 1648). Le chapelain du premier, Philippe Chifflet, a décrit les deux tableaux, disparus, que Seghers offrit à son hôte. L'un représentait « plusieurs génies qui portoient une image de la Vierge, au milieu d'un jardin de roses et d'autres différentes fleurs » (2). On peut supposer que ce « jardin » était un feston, une guirlande, entourant une effigie de Notre-Dame. On nommait alors « jardin de Marie » ces charmants ouvrages de Malines où, dans une boîte, des mains pieuses avaient disposé des fleurs artificielles autour d'une Vierge sculptée. Parmi les Guirlandes, signées ou raisonnablement attribuables à Seghers, une seule correspond exactement à la description de Chifflet et pourrait être celle de Ferdinand: c'est une *Vierge à l'Enfant avec des Anges et des Fleurs*, non signée, mais où se reconnaît la collaboration de Seghers et de Corneille Schut. Elle appartint jusqu'en 1961 à M. Robert Finck, de Bruxelles. La composition diffère de

(1) M.-L. Hairs, *Les Peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*. Paris-Bruxelles, 1955, pp. 51-86, 233-240; *Collaboration dans des tableaux de fleurs flamands*, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. XXVI (1957), pp. 149-162.
A l'occasion de ce tricentenaire, nous avons le plaisir d'annoncer la parution d'un livre du R.P. M.W. Burke-Gaffney, S. J., professeur à l'Université Sainte-Marie de Halifax: *Daniel Seghers (1590-1661). A Tercentenary Commemoration*. New-York, Washington, Hollywood, 1961.

(2) Texte dans A. Castan, *Contribution à la Biographie du Portraitiste A. de Vries*, Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 3e série, t. VII (1884), pp. 201-202; M.-L. Hairs, *Les Peintres (o.c.)*, pp. 81-82.



Collection privée

Fig. 7 – Daniel Seghers et Corneille Schut.
Vierge à l'Enfant avec des Anges et des Fleurs

celle des cartouches enrichis de médaillons et de fleurs que Seghers et ses émules produisirent par milliers. Ici, quatre angelots en plein vol transportent, fortement inclinée vers la gauche, une image ovale de Notre-Dame, qu'ils entourent d'un large feston de fleurs, éclatantes et fermes. Avec une note originale, Seghers et Schut interprètent l'idée rubénienne de la *Vierge à l'Enfant avec des Anges et des Fleurs*, œuvre précieuse du grand maître et de Jean Breughel de Velours (Munich).

Le second tableau donné à Ferdinand représentait « un petit Jésus (...) avec saint Jean-Baptiste, son cousin, se (jouant) avec des fleurs », précise Philippe Chifflet [1]. Pareil sujet décore le médaillon central d'une jolie

[1] Voir note précédente.

Guirlande, signée « Daniel Seghers Soc(ieta) tis IESU » (Ermitage de Leningrad) ; est-ce assez pour prononcer l'identité des deux œuvres? Dater de 1635 celle qui est passée en Russie serait une erreur. Seghers dut peindre son tableau beaucoup plus tard. La composition rappelle fort celle d'une *Guirlande avec la Pietà*, dûment authentifiée, que l'artiste offrit en 1651 à la princesse d'Orange, Amélie de Solms, et qui est maintenant à Mosigkau ([1]). Non seulement la répartition des masses florales autour du cartouche de pierre est analogue, mais, entre ces fleurs, interviennent des chardons et des ronces, tels qu'on en trouve dans la toile de Mosigkau et dans une dizaine d'autres, formant un groupe que nous croyons pouvoir situer aux alentours de 1650-1655, le maître étant déjà mûr, ou vieillissant. Ainsi, dans une *Guirlande* où foisonnent les fleurs et les épines – ouvrage authentique, malgré une signature apocryphe (galerie de Dresde, nº 1204) – apparaît en camaïeu une *Vierge à l'Enfant écrasant le serpent*, que nous attribuons à Erasme Quellin; c'est une réduction du groupe central de son imposante *Vierge à l'Enfant avec Anne et Joachim*, signée et datée – 1655 – (église Saint-Michel de Louvain). Certainement exécutée vers la même époque, la *Guirlande* de Seghers est le tableau le plus tardivement peint, et datable, que notre artiste ait à son actif ([2]).

En multipliant, parmi les fleurs, des plantes épineuses, le religieux suivait-il le penchant d'une nature que l'âge, le renoncement afférent à sa vocation, auraient inclinée à traduire ainsi le *Vanitas vanitatum omnia vanitas?* En les plaçant auprès de la Vierge, a-t-il voulu évoquer le verset du *Cantique des Cantiques* (II, 2), qu'on applique parfois à Notre-Dame: « Comme le lis entre les chardons, telle est ma bien-aimée entre les jeunes femmes »? Ou bien se livrait-il à quelque jeu symbolique, tel qu'on en trouve dans les *Vanités* du XVII[e] siècle? Il est de mode, à présent, de chercher un sens morbide, supposé caché même dans un Bouquet. Mais nous ferons observer que la *Guirlande* de Mosigkau fut expédiée à la princesse de Solms, avec deux poèmes d'un jésuite lettré, Jacques Caters, interprète de Seghers en pareils cas; et l'auteur, ni dans l'un ni dans l'autre, ne souffle mot de symboles; il ne parle

---

([1]) Le tableau de Leningrad est reproduit dans J.A. Schmidt, *Le legs Zouroff à l'Ermitage Impérial* (article en russe), Starye Gody, mars 1916, pl. pp. 31/33. Sur la toile de Mosigkau voir M.-L. Hairs, *o.c.*, pp. 68-69, 237.

([2]) Id., *Collaboration (o.c.)*, p. 153. A la Galerie Robert Finck, de Bruxelles, se trouve une fraîche *Guirlande autour d'un cartouche*, de Jean van Kessel (signée et datée -1654-). Les fleurs entourent une statuette en grisaille de la *Vierge à l'Enfant écrasant le serpent*. Par comparaison, nous attribuons ce camaïeu à Erasme Quellin. Le tableau (toile, 118 × 82 cm.), provient de l'ancienne collection C. de Brouchoven de Bergeyck.

de fleurs et d'épines que comme d'épines et de fleurs ([1]). Dans toute la correspondance échangée entre Breughel de Velours, ce peintre-poète de la fleur, et le cardinal Frédéric Borromée ou son secrétaire Hercule Bianchi, jamais n'apparaît la moindre allusion à quelque valeur symbolique des nombreuses Fleurs offertes au prélat, mécène admirable, homme pieux, qu'auraient dû séduire pareils arguments. Breughel présente bonnement celles qu'il vient de produire comme « joyeuses à voir » *(allegr(e) nel vedero)* et que de ce fait seul, il espère vendre ([2]).

Pour en revenir au *Jésus avec saint Jean-Baptiste* signalé par Chifflet, n'était-ce pas plutôt un paysage fleuri, animé de figures? Une tradition rapporte que Seghers fut paysagiste; et, précisément, un texte nous transmet la preuve de cet aspect, complètement oublié, de son talent. Il s'agit d'une déposition de Seghers, faite, en langue française, à Anvers, le 24 novembre 1649, devant le tribunal des échevins, lors d'un procès entre le comte de Schwarzenberg et l'« Ayde de Chambre » de l'archiduc Léopold-Guillaume, Jean-Henry Eversberch. Les archives du peintre-marchand Mathieu Musson, qui fut aussi doyen de Saint-Luc, témoignent de la malhonnêteté du second, cause du procès. Daniel Seghers atteste avoir reçu d'Eversberch une somme de 36 florins « pour un petit paysage » et reconnaît sa quittance, falsifiée ultérieurement. Le chiffre initial était devenu 360 florins, réclamés par Eversberch au plaignant ([3]). Nul doute que ce *Paysage* fût l'œuvre du peintre-jésuite. D'autres maîtres flamands, et des meilleurs, – Jean Fyt, David Teniers le Jeune, Corneille de Vos, Jean Boeckhorst, entre autres – avaient, comme Seghers, livré des tableaux de leur main à Eversberch ([4]). Le Cabinet des Estampes de Berlin possède un dessin au crayon, à la plume et au pinceau, *Paysage avec Château-fort et Rochers* (308 × 205 mm); le catalogue l'attribue à Daniel Seghers, sur la foi d'une inscription apposée au revers du papier. Or, tandis que ce catalogue présente l'attribution sous réserves *(Seghers, Daniel -zugeschrieben)*, nous reconnaissons, ici, la signature de notre artiste: « Daniel Seghers. Soc(ieta)tis IESU ». L'écriture, régulièrement inclinée vers la gauche, attentivement moulée, et simple pour cette époque, est pareille

---

([1]) Texte dans F. Kieckens, *Daniel Seghers de la Compagnie de Jésus, peintre et fleurs. Sa vie et ses œuvres.* Anvers, 1886, note I de la p. 81, et M.-L. Hairs, *Les Peintres (o.c.)*, pp. 68-69.

([2]) Texte dans G. Crivelli, *Giovanni Brueghel, Pittor fiammingo o sue Lettere e Quadretti esistensi presso l'Ambrosiana.* Milan, 1868, p. 184. Chaque fleur de la *Guirlande* que Jean Breughel achève en ce moment (1611), pour le cardinal Borromée, est, écrit-il, agréable à voir (« Oigni uno sen allegra nel vedero »).

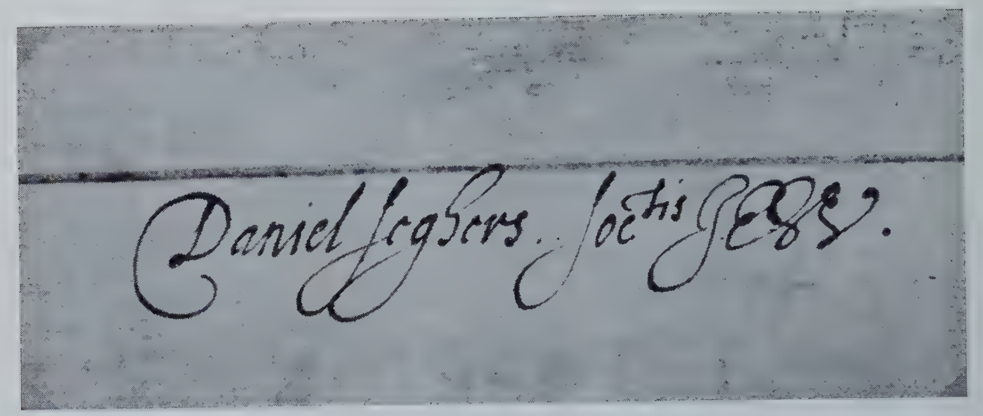
([3]) Texte dans J. Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens.* Anvers, 1949, p. 80.

([4]) Voir le texte des dépositions dans *Ibid.*, pp. 75-82.



Berlin, Cabinet des Estampes

Fig. 2 – Daniel Seghers – Paysage avec Château-fort et Rochers



Berlin, Cabinet des Estampes

Fig. 3 – Daniel Seghers – Signature du Paysage avec Château-fort et Rochers

à celle des signatures qui authentifient, exactement de la même manière, de nombreux tableaux. Elle apparaît aussi dans deux documents autographes, signés, eux aussi: la formule des vœux définitifs du peintre (Bruxelles, 27 juillet 1625) et une lettre à son neveu Dominique Bocx, prieur de l'abbaye de Saint-Bernard-sur-l'Escaut (24 février 1652) (1). En signant ce dessin, Daniel Seghers a même pris soin, comme dans ses tableaux de fleurs, de tracer en lettres majuscules le nom de Jésus. La mention de son état religieux permet de situer l'exécution de ce *Paysage* après 1616, année où l'artiste, ayant émis ses premiers vœux, put indiquer son appartenance à l'ordre des Jésuites. La présence de cyprès, le caractère des maisons et de leur toiture, donnent à penser que cette étude, sans doute faite sur le vif, date du séjour du jeune peintre en Italie, ou plutôt de son passage sur la route de Rome, dans une contrée plus méridionale que la nôtre et boisée. Le sujet, qui ne rappelle ni la plaine flamande, ni la Hollande, où Seghers voyagea dans sa maturité (2), n'évoque non plus aucune région de l'Italie centrale. Il se développe en hauteur. A gauche, se dresse une abrupte paroi rocheuse, à laquelle s'accrochent des arbres, et ce lierre que Daniel Seghers introduit dans la plupart de ses Guirlandes. Le talus gazonné du premier plan est animé de plantes sauvages, détaillées avec la

(1) Fac-simile de la formule des vœux dans M.-L. Hairs, *o.c.*, p. 53; de la lettre à D. Bocx dans l'article anonyme, *Een Handschrift van Daniel Seghers*, De Vlaamsche School, 1858, p. 65.

(2) On sait, par un poème à son neveu Dominique Bocx, que l'artiste fit un séjour à Amsterdam, chez une sœur mariée; mais on en ignore la date exacte (cf M.-L. Hairs, *o.c.*, p. 58).

même précision que les feuillages soutenant les groupes floraux de ces Guirlandes. Au loin, ondulent des contreforts montagneux devant lesquels s'érigent les tours d'un château, environné de bosquets. La facture a la netteté, la délicatesse, de celle qu'on admire dans les tableaux. Sans insistance fâcheuse, le trait léger note avec soin les menus détails observés sur nature. L'atmosphère d'une journée estivale est rendue par ce trait, plus ou moins appuyé selon l'éloignement des choses dans l'espace. C'est dans le sillage de Jean Breughel de Velours, maître de Seghers, qu'on peut adéquatement placer ce *Paysage*. Dans le domaine du sentiment, comme dans celui de la facture, l'un et l'autre témoignent du même raffinement. A noter aussi, chez le cadet, une façon d'interpréter les feuillages qu'on retrouve dans certaines œuvres de l'aîné. Sans doute a-t-on trop souvent répété qu'un paysage est un état d'âme: cette remarque s'applique exemplairement à celui de Seghers. Le « romantisme » du sujet, où les escarpements rocheux font ressortir la grâce des lointains, « romantisme » afférent au paysage flamand dès la fin du XVI[e] siècle, se nuance, ici, d'un charme tranquille, où se révèle une personnalité que les contemporains louaient pour la modestie et « la gentillesse, la douceur de son esprit » (¹). L'attribution formelle de ce bon dessin à Seghers et la mention du *Paysage* vendu par l'intermédiaire de l'indélicat Everberch donnent, semble-t-il, quelque consistance à de tardifs témoignages qui remontent au XVIII[e] siècle (²).

Apparentés à celui de Berlin étaient, sans doute, les quatorze *Paysages* – bouquets d'arbres, chutes d'eau, ruines et fabriques –, faits «d'après nature»; lavis rehaussé de couleur et mis en vente à Bruxelles, avec l'importance collection du chanoine Pierre Wouters, de Lierre (1797) (³). Une analogie du

(¹) Isaac Bullart, *Académie des Sciences et des Arts*, t. II, Bruxelles, 1695, p. 500.

(²) Au Palais des Archevêques de Narbonne se trouve un petit tableau, *Fleurs, oiseaux et animaux divers* (Bois, 37 × 28 cm.), qui représente une loggia ouverte sur un parc. Un grand bouquet garnit cette loggia; sur le sol, glissent des serpents, folâtrent des lapins, un singe, un cobaye, des perroquets. On a cru reconnaître la signature de Daniel Seghers dans les deux lettres D.S. apposées à mi-hauteur de la composition, du côté droit. Mais, comme nous l'avons dit, tous les tableaux dûment authentifiés de cet artiste sont signés « Daniel (ou D.) Seghers (ou D.S.) Societatis IESU » Surtout, ni la composition ni les formes ne sont les siennes. Elles annoncent un maître qui travaillait vers la fin du XVII[e] siècle. Selon Edith Greindl, auteur des *Peintres flamands de nature morte au XVII[e] siècle* (Paris-Bruxelles, 1956), que nous remercions de cet avis, il s'agit probablement d'un élève ou d'un suiveur de Pierre Gysels, dans le genre duquel ce tableau est exécuté. Nous remercions également M. C. Viguier, conservateur du musée de Narbonne, de l'amabilité avec laquelle il nous a transmis des renseignements sur ce tableautin et nous a ultérieurement fait savoir qu'une restauration, entreprise en 1961, a révélé que le monogramme D.S. appartient à la couche picturale de l'époque.

(³) *Sept différentes vues et études d'après nature, où l'on voit des groupes d'arbres, des étangs, des chûtes d'eau, des ruines et des fabriques, à la plume, à l'encre de la Chine, au bistre et en couleurs jaune et vert. Sept paysages*

décor agreste apparaît entre ces dessins et *huit paysages dont quelques uns sont ornés de Rochers, de Cascades, de Vues de mer et de Figures représentant divers sujets*, décrits dans un catalogue de vente dressé à Gand, après la suppression des Jésuites et la confiscation de leurs biens. Ici, toutefois, les paysages étaient prétexte à de grands tableaux de dévotion: le premier environnait une *Madeleine en oraison;* venaient ensuite un *Saint caressant deux tigres*, un *Saint Martin faisant l'aumône au Diable* (sic) *d'une partie de son manteau* et une *Quantité de sauvages qui martyrisent des religieux;* puis, une *Procession avec un tireur à l'arbalète*, au premier plan; enfin, une *Sainte Famille avec deux anges*, une *Apparition du Christ à saint Ignace* et un *Saint Xavier mourant sous une hutte*. Tous de même format (5 pieds 6 pouces × 9 pieds 8 pouces), ils devaient constituer une série et provenaient, s'il faut en croire le catalogue, des collèges de Tournai, de Bruges, de Courtrai, d'Ypres ou de Gand. On les attribuait à la collaboration de Daniel Seghers et d'Antoine Sallaert [1]. Supposée exacte la collaboration en question, le couvent qui détenait ces tableaux les aurait reçus de Bruxelles, disons. De concert avec Sallaert, établi dans cette ville, Seghers aurait pu les y peindre, soit en 1624, pendant que, toujours novice dans la Compagnie de Jésus, il résidait temporairement au collège de Bruxelles; soit, peut-être, en 1648, durant un séjour dont sa déposition du 24 novembre 1649 nous apporte la preuve, en révélant un détail encore ignoré de sa vie. Le religieux déclare que, depuis la vente du *Paysage* mentionné dans son témoignage, il avait rencontré Eversberch « a la Court et au logis du peintre Hoeck, à Bruxelles » [2]. Or, les *Lettres annuelles de la maison professe d'Anvers*, qui relatent complaisamment la visite officielle de Léopold-Guillaume et son passage dans l'atelier de Seghers (30 mars 1648), disent: « l'archiduc (...) demanda que le peintre le suivît à Bruxelles pour lui montrer ses tableaux et le catalogue de ceux qu'il avait laissés en Allemagne » [3]. On sait quel

---

de différente forme et grandeur, dessinés d'après nature, à la plume, lavés d'encre de la Chine, de bistre, et la plupart un peu coloré (N.J. T'Sas. *Catalogue de la rare et nombreuse collection d'estampes et de desseins qui composoient le cabinet de feu M. Pierre Wouters en son vivant Prêtre, Chanoine de l'Eglise Collégiale de St Gommaire, à Lierre en Brabant, Trésorier et Bibliothécaire de Sa Majesté Apostolique, etc.*, Bruxelles, l'An V (1797), p. 232, nº 311; p. 296, nº 1254).

(1) *Catalogue des Tableaux qui ont appartenu aux Collèges des ci-devant Jésuites de Gand, Ipres, Courtrai, Tournay & Bruxelles. Ces Tableaux sont déposés à Gand*, s.l.n.d., pp. 19-20, nº 99-106.

(2) Texte dans J. Denucé, *o.c.*, p. 80.

(3) Texte latin des *Lettres annuelles de la Maison professe d'Anvers* dans Ch. Piot, *Réception de l'Archiduc Léopold, gouverneur général des Pays-Bas, au Collège des Jésuites d'Anvers en* 1648, Compte-rendu des Séances de la Commission Royale d'Histoire ou Recueil de ses Bulletins, 4e série, t. III, 1876, pp. 349-350.

amateur d'art fut Léopold-Guillaume, et que le premier fonds de l'actuel musée de Vienne vient de lui. La déposition de Seghers montre qu'il déféra au vœu du gouverneur, et qu'il était de retour à Anvers en 1649. La même déposition montre que notre artiste fréquenta la maison de Jean van den Hoecke, peintre attitré de l'archiduc, avec lequel il avait fait précisément un tableau offert à Léopold-Guillaume, le jour de sa visite: une *Guirlande avec la Vierge et saint Léopold*, signée et datée (1647), transportée à Vienne avant 1659 et probablement cachée aujourd'hui dans quelque château de l'ancienne Couronne austro-hongroise. C'est avec le même collaborateur qu'il fit une *Guirlande avec le buste de Léopold-Guillaume*, signée (Musée des Offices de Florence) et des *Fleurs entourant un Portrait de Femme*, œuvre décrite en 1659 et malheureusement disparue (1).

Il existe un autre catalogue d'œuvres d'art confisquées aux Jésuites et liquidées à Bruxelles (1777), où furent réunis les biens du collège de cette ville et de plusieurs autres: Louvain, Namur, Nivelles, Malines, Alost et Mons. On y trouve, de Sallaert, un *Paysage avec la Vierge et l'Enfant*, dans lequel Seghers aurait introduit des fleurs, tandis que Breughel de Velours en aurait peint les figures. Ce tableau est le premier d'une série de douze toiles faites surtout à la gloire de saints jésuites; mais les onze autres sont données à Sallaert seul. A Seghers et Sallaert, une autre encore, d'un format différent: *Paysage orné de fleurs et d'oiseaux, avec la Vierge, l'Enfant et quelques Anges* (2). Il devait s'agir ici de grandes compositions telles qu'on en suspendait alors au-dessus des confessionnaux. Un supplément à ce catalogue de 1777 attribue à Daniel Seghers une *Chasse aux Hérons*, tandis que le pendant – un *Paysage orné de figures, d'oiseaux et de fleurs* –, est attribué à Jean Breughel l'Ancien (3). Le sujet prêté à Seghers étonne. Tant d'erreurs ont pu se glisser dans ces nomenclatures rédigées plus d'un siècle après sa mort! Moins surprenante est la rencontre

(1) M.-L. Hairs, *o.c.*, pp. 67, 84-85, 236, 238, 239.

(2) *Catalogue des Tableaux déposés au Collège de Bruxelles et provenant des ci-devant Jésuites de Bruxelles, de Louvain, de Namur, de Nivelles, de Malines, d'Alost et de Mons*, s.l.n.d., p. 6, n° 31: A. Sallaert, J. Breughel et D. Seghers, *Paysage orné de fleurs et d'oiseaux, avec la Vierge et l'Enfant*, toile, 4 pieds 6 pouces × 13 pieds 1 pouce. De même format, onze tableaux suivants donnés à Sallaert seul (pp. 6-7, n° 32-42). A la page 8, n° 48: à A. Sallaert et D. Seghers, un autre *Paysage orné de fleurs et d'oiseaux, avec la Vierge, l'Enfant et quelques Anges* (toile, 5 pieds × 9 pieds 6 pouces). Ce tableau est le quatrième et dernier d'une série mentionnée pp. 7-8, n° 45-48.

(3) *Catalogue des Tableaux déposés au Collège de Bruxelles. Supplément*, p. 41, n° 6 & 7 (toile, 6 pieds 1 pouce × 8 pieds 9 pouces). D'après le manuscrit établissant le compte de cette vente d'œuvres d'art (Bruxelles, 1777), ces deux tableaux devinrent la propriété d'un sieur Hannaert, qui les paya 24 florins 10 sous (voir p. 78).

d'un *Paysage orné de fleurs*, présenté comme son œuvre; il provenait de la maison d'Anvers ou du collège de Lierre (1).

Peut-on se fier à de telles attributions? Pourquoi Breughel, admirable peintre de fleurs, aurait-il laissé à Seghers le soin d'exécuter celles du *Paysage avec la Vierge et l'Enfant* imputé à Sallaert? Comme exercice, pendant que le futur religieux était son élève (Anvers, 1611) (2)? Et pourquoi Sallaert, habile peintre de figures, aurait-il abandonné à Breughel l'exécution de celles placées dans cette toile? Breughel, au contraire, recourait à autrui pour animer des paysages de grandes figures, comme celles de la Vierge et l'Enfant, souvent faites pour lui par Henri van Balen.

Plus tard, quand Joseph II supprima les ordres contemplatifs, ce sont quatorze *Paysages*, attribués à Antoine Sallaert et Daniel Seghers, que signale un catalogue de vente établi par Bosschaert (Bruxelles, 1785). Ces tableaux, dit-il, avaient appartenu aux Jésuites et provenaient de la Chartreuse de Gand. Les religieux de cette maison, les ayant acquis en 1777, avaient fait transformer en chartreux des saints jésuites primitivement placés dans ces *Paysages*. C'est pourquoi venait d'abord une série de huit toiles (6 pieds × 9 pieds 10 pouces): quatre *Apparitions: de la Sainte Trinité à saint Bruno; de la Vierge et l'Enfant au même; à une moniale;* une *Mort de saint Bruno;* un *Martyre d'un saint;* un autre, *de plusieurs saints;* une *Religieuse en prière; Trois religieux et un homme blessé expirant* (3). Puis, une seconde série de six toiles (5 pieds 10 pouces × 9 pieds 3 pouces): *Saint Bruno; Saint Ignace de Loyola devant le Saint-Sacrement; Vie de saint Ignace* (deux tableaux); *Prédication de saint François-Xavier; Religieux célébrant la Messe dans une grotte* (4).

Quelles traces retrouver de tout cela?

A l'Hôtel de Ville de Gand, on garde, sous le nom d'Antoine Sallaert, un grand *Paysage avec saint Martin partageant son manteau*, qui appartient au Musée des Beaux-Arts de la même ville. Dans un coin, le monogramme de la Compagnie de Jésus (IHS) atteste sa provenance: il fut exécuté pour les

---

(1) Vendu en mai 1777. *Catalogue des Tableaux déposés au Collège d'Anvers, savoir: de ceux du dit Collège, de la Maison Professe, du Convict et du Collège de Lierre. Annexe du Catalogue des Tableaux déposés au Collège de Bruxelles...*, nº 433 (Bois, 2 pieds 5 pouces × 3 pieds 1 pouce).

(2) M.-L. Hairs, *o.c.*, p. 52.

(3) (Bosschaert), *Catalogue d'une collection de Tableaux de plusieurs grands maîtres (...) provenant des maisons Religieuses supprimées aux Pays-Bas, dont la vente se fera au Couvent des ci-devant Riches Claires à Bruxelles (...) le 12 septembre* (1785), Bruxelles, 1785, p. 30, nº 5755-5762; Ch. Piot, *Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur les Tableaux enlevés à la Belgique en* 1794 *et restitués en* 1815, Bruxelles, 1883, p. 151.

(4) (Bosschaert), *o.c.*, pp. 30-31, nº 5763-5768.



Fig. 4 – Antoine Sallaert – Paysage avec saint Martin partageant son manteau

Gand, Musée des Beaux Arts. (En dépôt à l'Hôtel de Ville)

Jésuites de Gand et, leur collège supprimé, passa chez les Dominicains, dont il ornait la sacristie en 1777 [1]. Le cadre enrubanné qui encercle ce monogramme annonce par son style Louis XVI qu'il fut apposé vers la fin du XVIII[e] siècle. Ce tableau serait-il un des huit *Paysages* décrits dans le catalogue dressé à Gand, commun travail de Sallaert et de Seghers que nous avons signalé plus haut? Ces *Paysages* enlevés aux Jésuites décoraient une de leurs maisons qui pourrait avoir été celle de Gand, précisément citée dans le page de titre du catalogue; et dans la liste de ces peintures, apparaît un *Saint Martin faisant l'aumône au diable* (sic) *d'une partie de son manteau.* Or, dans le

(1) Ch. Piot, *o.c.*, p. 147. Liste des tableaux (3 septembre 1777). Couvent des Pères Dominicains de Gand: deux tableaux représentant *L'Apparition de saint Michel* et *Saint Martin donnant son manteau aux pauvres*, peints par A. Sallaert et provenant des ci-devant Jésuites. - *Ville de Gand. Catalogue du Musée des Beaux-Arts. Maîtres anciens. Peintures, dessins et gravures*, Gand, 1937, p. 119, nº S-129 (Antoine Sallaert).
Nous remercions vivement M. Paul Eeckhout, conservateur du musée de Gand, des renseignements qu'il nous a si obligeamment transmis et de l'aide qu'il nous a accordée dans l'étude de ce tableau.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 5 – Antoine Sallaert – Paysage avec saint Martin partageant son manteau (détail)

Gand, Musées des Beaux Arts. (En dépôt à l'Hôtel de Ville)

Paysage de l'Hôtel de Ville gantois, le béquillard, aux membres tordus, auquel Martin tend un bout de sa cape, pourrait aisément passer pour un diable aux yeux d'un observateur pressé. En hauteur et en largeur, cette toile a 186×318 centimètres. Celle décrite au XVIIIe siècle comptait 5 pieds 6 pouces × 9 pieds 8 pouces. Calculés en mesures anversoises, ceux-ci équivalent *grosso modo* à 160×280 centimètres; en mesures bruxelloises, à 147×257 centimètres. La différence pourrait s'expliquer du fait de l'emploi d'un autre système de mensuration ou d'une erreur, bien excusable en ce cas. Toutefois, le rapport entre la hauteur et la largeur de la toile n'est pas exactement le même dans le tableau mentionné et dans celui qu'on expose à Gand.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 6 – Antoine Sallaert – Les Archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des Pucelles du Sablon (détail)

Bruxelles, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique

Le véritable sujet de ce dernier est la vaste forêt qu'il représente à son orée. Le groupe de Martin, à cheval, entre l'estropié qu'il secourt et un aveugle assis au bord du chemin, occupe une place réduite au premier plan. La toile est placée trop haut pour qu'on en puisse étudier pertinemment le style. Le catalogue du musée de Gand (édition 1937, n° S-129) note la parenté de facture entre les personnages et ceux d'Antoine Sallaert, dans *L'Infante Isabelle abattant l'oiseau au Tir du Grand Serment, le 15 mai 1615*, et dans *Les Archiducs Albert et Isabelle assistant à la Procession des Pucelles du Sablon* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles). Il ajoute que le paysage environnant saint Martin était naguère donné à David Vinckebooms. Mais ce nom ne peut guère être rapproché de celui de Sallaert, installé à Bruxelles, tandis que

Vinckebooms, natif de Malines (1578), s'établit et mourut à Amsterdam (1591-1629).

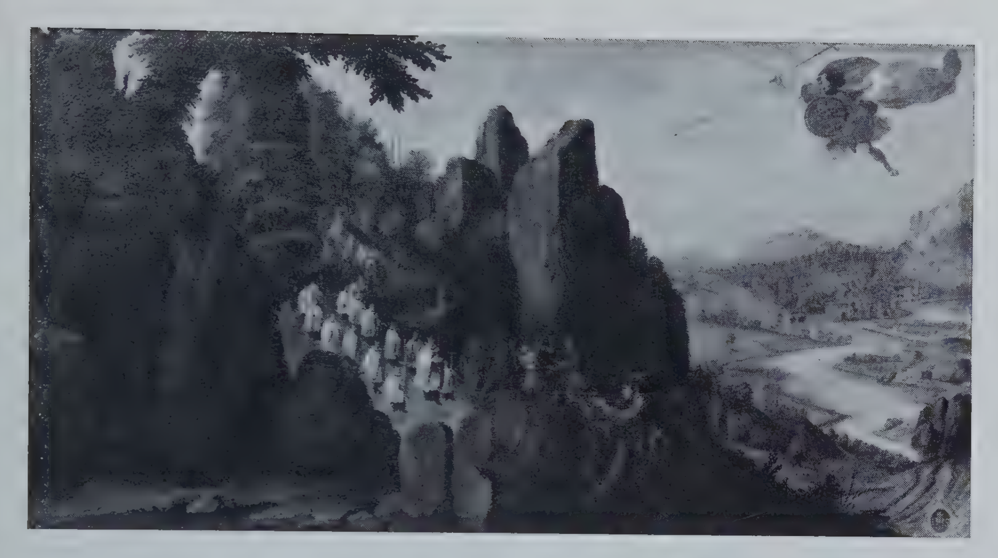
Une chose frappe dans cette forêt, de conception essentiellement décorative: son exécution dans des valeurs presque pareilles de brun, de vert, de gris et d'ocre. Le ciel légèrement bleuté, le cheval d'un blanc grisâtre et le manteau rouge de Martin contrastent à peine avec ces tons étouffés. La facture paraît assez sèche; le feuillage abondant, mais allégé par des trouées, est partout soigneusement détaillé de la même manière. Compte tenu de la différence des techniques, ce rendu concorde avec celui qu'on observe dans le dessin, signé, de Daniel Seghers (à Berlin). Cette remarque est la seule que nous osions faire à l'appui d'une éventuelle attribution à cet artiste.

A la même série que le *Saint Martin* appartenait un *Paysage* au sein duquel se déroulait une *Procession;* le rédacteur du catalogue de vente a pris soin d'y noter un détail: la présence, au premier plan, d'un *tireur à l'arbalète*. Or, on retrouve ce pieux cortège et ce tireur dans un grand *Paysage*, de même format que celui de l'Hôtel de Ville, qui, toujours à Gand, orne le cloître du Musée de la Bijloke (inventaire nº 376. Toile, 180 × 309 centimètres). Ce tableau provient aussi des Jésuites: il porte leur monogramme IHS, dans un médaillon enrubanné, absolument pareil à celui qu'on voit au bas du *Saint Martin*. Dans le ciel, plane un saint Michel archange. Ceci permet de rapprocher le tableau d'une *Apparition de saint Michel*, attribuée à Antoine Sallaert, en même temps qu'un *Saint Martin donnant son manteau aux pauvres* (celui-là même de l'Hôtel de Ville), qu'un inventaire du 3 septembre 1777 mentionne chez les Dominicains de Gand, avec cette précision: l'un et l'autre avaient appartenu aux Jésuites [1]. En outre, le *Paysage* de la Bijloke porte les deux lettres AE, deux fois répétées, en capitales romaines; elles ne sont pas une signature, mais, peut-être, une marque de collection. Deux de ces lettres flanquent le monogramme des Jésuites, placé à droite: elles furent, comme lui, anciennement apposées. Les deux autres, tracées dans le coin inférieur gauche, seraient l'adjonction récente d'un restaurateur: elles remplaceraient une inscription semblable, dissimulée sous le cadre [2].

---

[1] Voir note précédente.

[2] Ces détails relatifs à ces inscriptions AE nous ont été aimablement communiqués par M. A. De Schryver, conservateur du Musée de la Bijloke. Nous lui savons gré de nous avoir facilité l'examen du tableau, de l'avoir fait photographier à notre intention, d'en avoir pertinemment, pour nous, identifié le sujet, et de nous avoir transmis les renseignements de l'inventaire qu'il établit actuellement.



Gand, Musée de la Byloque

Fig. 7 – Antoine Saallaert (?) – Paysage avec l'apparition de saint Michel sur le Mont Gargan.

La composition se divise en deux zones inégales. A gauche, des rochers abrupts et de grands arbres bordent le chemin du haut duquel, bannières déployées, descend la procession. A droite, une vallée, un large fleuve baignant une petite ville ceinte de remparts; au loin, une campagne accidentée, où se déroule un second cortège. Vers le centre, au premier plan, un arbalétrier, assisté d'un homme tenant son carquois, vise un taureau tapi dans une caverne. Chose curieuse, une flèche revient vers lui et va le frapper à l'œil. Devant la procession, des gens horrifiés s'ébahissent. Comme nous l'avons dit, un saint Michel armé de pied en cap fond du haut du ciel vers les acteurs de cette étrange scène dont nous devons l'identification aux recherches de M. A. De Schryver, conservateur de la Bijloke. Il s'agit d'un épisode de la *Légende dorée*, la fondation du sanctuaire dédié à saint Michel sur le Mont Gargano, en Apulie. Voici comment la raconte Jacques de Voragine: « Les apparitions de cet archange (Michel) sont nombreuses: la première fois, c'est quand il apparut au mont Gargan; c'est une montagne de la Pouille, qui est ainsi nommée, et qui est près de la ville qui s'appelle Siponte. En l'an de Notre-Seigneur trois cent quatre-vingt-dix, il y avait dans cette ville de Siponte un homme nommé Gargan, qui, selon quelques livres, avait pris le nom de la

montagne, ou bien cette montagne avait emprunté son nom; et il était très riche, possédant une grande multitude de brebis et de bœufs; et comme ils passaient le long des côtés de cette montagne, il arriva qu'un taureau laissa le reste du troupeau et monta au sommet de la montagne, et ne revint point à l'étable avec les autres bêtes. Et alors le propriétaire prit avec lui une grande quantité de serviteurs, et il le fit chercher partout, et enfin on le trouva au plus haut de la montagne, près de l'entrée d'une caverne. Le propriétaire fut irrité contre le taureau de ce qu'il s'était ainsi enfui, et il lança contre lui une flèche empoisonnée; mais aussitôt la flèche revint comme poussée par le vent, et elle frappa celui qui l'avait décochée. Les habitants de la ville furent troublés par cet évènement, et ils allèrent vers l'évêque, et ils lui demandèrent ce qu'il fallait faire dans une circonstance si extraordinaire, et il enjoignit de jeûner durant trois jours et de prier Dieu; et quand tout cela fut fait saint Michel apparut à l'évêque, disant : « Sache qu'un tel a été frappé de son dard par ma volonté. Je suis Michel, archange; je veux honorer ce lieu sur la terre et le garder, et c'est pour cela que j'ai voulu montrer que j'étais le vigilant gardien de ce lieu ». Alors l'évêque et les habitants de la ville allèrent sans différer en procession à cet endroit; et ils n'osèrent entrer dans la caverne, mais ils se mirent en oraison devant l'entrée » (1).

La facture et le coloris de ce *Paysage* de la Bijloke sont fermes, mais frustes. Aucune délicatesse dans les rocs et les hauts arbres sombres, notamment celui du fond qui domine, à gauche, le tableau. Les rochers sont nettement dessinés, en cassures verticales. Dans sa franchise et sa soumission à la loi des trois tons, en usage à l'époque, la palette a quelque chose d'élémentaire : du brun foncé dans les terres et les rocailles du premier plan; du vert vif dans les prairies du second; du bleu pur dans le fleuve et les montagnes qui ferment, au loin, la vallée. Le ciel jaune et gris manque aussi de finesse. Evidemment, la peinture est fortement craquelée; elle a subi des remaniements. De ce fait, le témoignage stylistique est sujet à caution.

Seule, la façon de voir les failles verticales des rochers et le mouvement des frondaisons dans la vallée rappellent quelque peu le dessin, signé, de Daniel Seghers qui est à Berlin. Mais le faire, le coloris de cette toile, plutôt grossiers, déconcertent le critique. Comment avancer le nom de notre artiste,

---

(1) Jacques DE VORAGINE, *La Légende dorée. Traduction et Notice par G.B.*, Paris, 1942, t. II, pp. 250-252. Dans sa monumentale étude, Louis Réau nous apprend que cette apparition de saint Michel sur le mont Gargano eut lieu le 8 mai 492 *(Iconographie de l'Art chrétien, tome II, Iconographie de la Bible I. Ancien Testament*, Paris, 1956, pp. 45, 47, 50-51).

délicat et sensible observateur, habile à saisir la nuance, le velouté, la translucidité même d'un pétale de fleur? D'autre part, le rendu quelque peu rudimentaire et stéréotypé, la couleur brune des feuillages, évoquent, semble-t-il, les arbrisseaux, tous pareils les uns aux autres, que Sallaert aligne derrière un mur, au centre de ses *Archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des Pucelles du Sablon*. La manière de voir et de traiter les figurines ne laisse pas, non plus, de nous remémorer ce peintre.

Le catalogue de vente dressé à Gand à la fin du XVIIIe siècle attribue encore à Daniel Seghers quatre *Paysages* animés d'une *Fuite en Egypte*, d'une *Multiplication des Pains*, d'une *Entrée du Christ à Jérusalem* et d'une *Evasion de sainte Thérèse* (1). Ces toiles devaient être aussi de vastes panoramas, historiés, à la mode du temps, de figures relativement petites, comme on en trouve encore dans maintes églises baroques de Belgique.

S'il faut en croire les auteurs de cette époque – Isaac Bullart, J.-B. Descamps, A.J. Dezallier d'Argenville – Daniel Seghers aurait décoré trois sanctuaires de son ordre dans les anciens Pays-Bas. Leurs témoignages diffèrent, mais ne se détruisent pas. Le second assure que, son noviciat terminé, le frère coadjuteur orna l'église des Jésuites d'Anvers et fit, pour celle de leur maison de campagne, plusieurs paysages à sujets concernant la vie de quelques saints de la Compagnie (2). Le premier dit, en 1695: « Ses Supérieurs voulans profiter de son industrie l'envoyèrent à Bruxelles, où il fit par leur ordre ces paysages que l'on voit dans leur Eglise au-dessus des sièges confessionnaux; qui représentent quelques histoires de la Compagnie, particulièrement ce qui s'est passé au Japon » (3). Le troisième le répète en ajoutant cette précision: Seghers exécuta ces tableaux à Bruxelles, aussitôt après son noviciat (4).

Il est exact que Daniel Seghers séjourna chez les Jésuites à Anvers, puis à Bruxelles, aussitôt fait son noviciat, à Malines, où il prononça ses premiers vœux en 1616. Il était encore à Malines en 1617; de 1618 à 1621, on le signale comme peintre à la maison professe d'Anvers; en 1624, il était inscrit, sous le même titre, au collège de Bruxelles. Après ses vœux définitifs (1625), il

---

(1) *Catalogue des Tableaux qui ont appartenu aux Collèges des ci-devant Jésuites de Gand, Ipres (o.c.)*, p. 21, nº 115-118. Les quatre tableaux étaient peints sur toile: nº 115, *L'Entrée du Sauveur dans Jérusalem*, 6 pieds 4 pouces × 10 pieds 4 pouces; *La Fuite en Egypte*, 6 pieds 8 pouces × 13 pieds 11 pouces; *La Multiplication des Pains*, 6 pieds 2 pouces × 10 pieds 2 pouces; *L'Evasion de sainte Thérèse*, 5 pieds 5 pouces × 12 pieds 9 pouces.

(2) J.-B. Descamps, *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandais*, Paris, tome I, 1753, p. 392.

(3) Isaac Bullart, *o.c.*, p. 500.

(4) A.J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés*, Paris, 1762, t. III, p. 326.

partit pour Rome, où il resta jusqu'à la fin de 1627 (1). Il a donc pu travailler à Anvers et à Bruxelles entre 1618 et 1625.

A Saint-Ignace d'Anvers – l'actuelle église Saint-Charles Borromée – se trouvaient, avant la suppression de l'ordre, plusieurs tableaux de Seghers, mais c'étaient des peintures de fleurs, telle l'imposante *Guirlande avec saint Ignace de Loyola* (1643; Musée Royal d'Anvers), et non des paysages (2). D'une activité du jeune coadjuteur en ces lieux, nulle trace ne subsiste: tableau ou texte probant.

D'après Descamps, l'artiste aurait exécuté des paysages pour le sanctuaire de la maison de campagne – Rivière, sans doute, propriété des Jésuites à Deurne –. Descamps paraît savoir exactement ce dont il parle puisqu'il ajoute que « ces tableaux sont aujourd'hui placés au-dessus des confessionnaux » (3). Que sont-ils devenus?

Les descriptions des églises bruxelloises que nous ont laissées Descamps et Mensaert ne mentionnent aucun paysage dans l'église du collège des Jésuites. Le premier ne cite que « 2 tableaux peints par le F. Seghers » dans une chapelle attenante au chœur (4). Aucun rapport avec les *Paysages* contenant des épisodes relatant l'histoire de missionnaires jésuites au Japon signalés par Bullart et, un demi-siècle après lui, par Dezallier d'Argenville.

---

(1) Voir M.-L. Hairs, *o.c.*, pp. 52-53.

(2) F. Kieckens *(o.c.*, pp. 23-24, 108) assure que Daniel Seghers, encore novice, aurait décoré l'église Saint-Ignace d'Anvers de *Paysages* placés au-dessus des confessionnaux; ces tableaux étaient, dit-il, animés d'épisodes empruntés à la vie de saints jésuites. Il ajoute qu'ils se trouvaient encore en place au XVIIIe siècle. Mais il n'appuie son assertion d'aucune référence.
La présence de Seghers est attestée à la maison professe d'Anvers, de 1618 à 1621 (voir M.-L. Hairs, *o.c.*, p. 53). Il est possible qu'il ait participé à la décoration de l'église, avant sa consécration (12 août 1621). Mais aucun auteur ancien ne parle, à notre connaissance, de paysages: ni J.-B. Descamps *(Le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1759), ni G.P. Mensaert *(Le Peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763), ni Jacques de Wit, dans son manuscrit *(De Kerken van Antwerpen*, éd. J. de Bosschere, Anvers, 1910). Selon de Wit, se trouvaient au-dessus des confessionnaux, avant l'incendie de 1718, seize tableaux d'Antoine Goubau qui servaient en même temps de portes à des niches-reliquaires *(o.c.*, p. 66). Le même auteur signale près d'un confessionnal, non loin de l'autel, deux petites peintures de Seghers historiées par Corneille Schut *(o.c.*, p. 64). Jean de Bosschere, qui publia le manuscrit de J. de Wit, en le comparant à celui de Mol, établit, dans son livre, le plan des églises anversoises et situe l'emplacement des œuvres mentionnées. Dans la nef latérale de Saint-Ignace (actuellement, Saint-Charles Borromée), il indique la présence de huit tableaux et corrige ainsi de Wit: « Steenwerken met historien en kouleur: D. Zegers, gestoff. door G. Segers en Schut (A. Goubau) », restituant ainsi aux trois premiers les œuvres attribuées par de Wit à Goubau; mais il ne justifie pas cette rectification *(o.c.*, plan V). De toute façon, il s'agirait de cartouches en grisaille (« steenwerken ») étoffés de médaillons en couleurs, et de guirlandes.

(3) Voir note 2 de la page précédente.

(4) J.-B. Descamps, *Le Voyage (o.c.)*, nouvelle éd., Paris, 1838, p. 64.

Seuls répondraient peut-être à cette condition, et auraient pu venir de Bruxelles, les onze *Paysages* de Sallaert réunis à Gand, ainsi que plusieurs des quatorze *Paysages* de cet artiste et Daniel Seghers, décrits par Bosschaert, en 1785.

Si l'on en croit les catalogues des biens enlevés aux Jésuites, Daniel Seghers paysagiste aurait travaillé, non seulement avec Antoine Sallaert et Jean Breughel, mais avec Gérard Seghers. Parmi les tableaux rassemblés à Gand (1777), apparaît une *Sainte Famille avec des Anges* attribuée aux deux Seghers; saint Joseph était représenté coupant un arbre; les anges étaient chargés du bois de la croix (1).

Répétons-le, ces témoignages tardifs du XVIIIe siècle sont sujets à caution. Les difficultés qu'ils soulèvent s'accroissent du fait de la dispersion, de la destruction probable, au moins partielle, des œuvres dont ils parlent. Trop de personnes, cependant, attribuent alors à Seghers de grands paysages historiés par des collaborateurs pour que leurs dires ne relèvent pas de traditions conservées jusque là, sans doute chez les Jésuites. Espérons que la décou-

---

(1) *Catalogue des Tableaux (...) des ci-devant Jésuites de Gand (o.c.). Appendice au catalogue des Tableaux déposés à Gand*, pp. 2-3, nº 6.
La collaboration de Daniel et Gérard Seghers n'est pas exclue. Tous deux auraient exécuté une œuvre, maintenant disparue, qui décorait l'Hôtel de Ville d'Anvers, au XVIIIe siècle. Selon Gérard Berbie et J.-B. Descamps, elle se trouvait dans la Salle des Etats, en face de la cheminée que surmontait *L'Escaut* d'Abraham Janssens. Descamps la décrit ainsi: « Les figures sont de G. Seghers et les fleurs par D. Seghers: la Vierge y est représentée assise et l'Enfant-Jésus sur les genoux; dans le haut sont des anges qui attachent des guirlandes de fleurs; d'autres Anges dans le bas font des couronnes de fleurs » *(Le Voyage (o.c.)*, éd. 1838, pp. 201-202). Gérard Berbie dit: « Dans cette même salle, est une pièce par Van Dyck représentant la Ste Vierge assise dans un Throne avec le petit Jésus, à l'entour sont des Anges avec des guirlandes de fleurs, qui sont du Père Segers ». *(Description des principaux ouvrages de peinture & sculpture actuellement existans dans les églises, couvens & Lieux publics de la Ville d'Anvers*, 4e éd., Anvers, chez Gérard Berbie, 1774, p. 88). Comme nous l'avons dit ailleurs, nous n'avons rencontré aucun tableau montrant une collaboration acceptable entre Van Dyck et Daniel Seghers.
Ajoutons un témoignage qui pourrait s'inscrire à l'actif de Daniel Seghers paysagiste; mais ceci n'est pas certain. Dans l'inventaire des œuvres d'art appartenant à l'archiduc Léopold-Guillaume (Vienne, 1659), on trouve cette description: « Un tableau à l'huile sur toile dans lequel la Sainte Vierge est assise sur le sol avec l'Enfant Jésus sur les genoux; à côté, saint Jean-Baptiste agenouillé, avec un oisillon en mains que l'Enfant Jésus prend de la main gauche; sur le côté, un paysage. Original de David Segers, peintre d'Anvers ». (Texte dans A. Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhem von Osterreich, nach der originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen centralarchive herausgegeben*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, t. I (Vienne, 1883), p. CXXIIIa, nº 11, 150, fº 189). Le texte attribue donc ce tableau à un peintre qui n'a jamais existé: David Segers, d'Anvers. Il est évident qu'il s'agit, soit de Daniel, soit de Gérard Seghers; mais lequel des deux le rédacteur de l'inventaire a-t-il voulu désigner? « David » se rapproche davantage de « Daniel » que de « Gérard ». Pourtant, chacun des deux Seghers est exactement désigné par son prénom dans l'inventaire entier.
Enfin, F. Kieckens *(o.c.*, p. 115) signale un *Paysage* (huile, 49×31 cm.), dans la vente Bluff (Gand, avril 1882), sous le nom de « F. (Frère?) Seghers ».



Munich, Collection Joachim Fernau

Fig. 8 – Daniel Seghers – Guirlande de Fleurs
(1590-1661)

verte fortuite d'un tel tableau, indubitablement fait par notre artiste, fournira un jour le ferme point de départ nécessaire aux chercheurs.

Quoi qu'il en soit, c'est comme peintre de fleurs que Daniel Seghers s'est imposé dans l'école flamande. Sa valeur réside dans les *Bouquets* et les *Guirlandes* où, d'un pinceau délicat, il réussit à fixer le miracle des floraisons vernales. Dès 1633, le « Catalogue » triennal de la maison professe anversoise le déclare « remarquable peintre de fleurs » (1). Le chroniqueur de cette maison l'a bien jugé lorsque, en 1643, il le proclama « sans égal dans (leur) représentation » (2). Jean Breughel de Velours (qui le surpassa, croyons-nous, en ce domaine) était mort, à cette époque, depuis dix-huit ans, et l'art de son disciple atteignait à son apogée. De ce temps date une *Guirlande* venue récemment à notre connaissance; elle appartient à M. Joachim Fernau, de Munich, et fut acquise à une vente publique (3). Exécutée sur toile (118 × 89 centimètres), elle est signée « DS (entrelacés) Soc(ietat)is. IESU 1641 ». Cette signature, où l'artiste n'a introduit que les deux initiales de son nom, fut découverte par M. Leo van Puyvelde à l'occasion d'une visite à M. Fernau (1961). Elle est identique à celle du beau *Vase de Fleurs* de 1643 conservé à Dresde (Galerie de Peinture, n° 1201). Sur un petit *Bouquet*, également de 1643 (même musée, n° 1202), et sur un *Vase de Fleurs* de la collection Sir Henry Rogers Broughton (Norwich), le peintre a aussi apposé ses initiales, accompagnées de l'indication de son état religieux, mais il n'a pas entrelacé ces lettres en manière de monogramme, comme il l'a fait sur le premier tableau de Dresde et sur celui de M. Fernau.

Cette *Guirlande* est ordonnée autour d'un cartouche, selon le prototype que Daniel Seghers a fixé à Anvers. De style baroque, la composition vaut par son harmonie et son bel équilibre. Elle est régulière et relativement simple. Trois touffes de fleurs, entourant une niche de pierre, sont accrochées au cartouche: deux bouquets de même forme, à gauche et à droite, vers le haut; sous la niche, une masse de fleurs plus importante. Ces trois touffes sont reliées

---

(1) M.-L. Hairs, *o.c.*, p. 55.
(2) Texte des *Archives de la Province belge S.J.* dans F. Kieckens, *o.c.*, note 2 de la p. 54.
(3) Nous exprimons notre reconnaissance à M. Leo van Puyvelde qui nous a signalé l'existence de ce tableau, aussitôt après l'avoir découvert dans la collection de M. Fernau et en avoir déterminé l'auteur. Nous remercions M. Fernau de la bonne grâce avec laquelle il a, si obligeamment, répondu à notre désir de connaître sa belle *Guirlande*.
Au terme de cette étude, nous sommes heureuse de dire aussi notre vive gratitude à M. A. Soreil, professeur à l'Université de Liège, de la bienveillante attention avec laquelle il a bien voulu relire notre texte.

par des rameaux de lierre, allégées par la retombée de feuillages, de boutons suspendus à leur tige, et par le jaillissement de quelques fleurettes. La libellule, les papillons chers à Seghers les égaient. Par sa variété, sa fidélité dans la reproduction, la moisson parfumée de notre artiste ravirait un botaniste. Roses, œillets, iris, tulipes, voisinent avec l'anémone, le lis et la fleur d'oranger; pivoine, jacinthe et passiflore avec le narcisse, la viorne, le perce-neige; preuve que Seghers n'a pas, d'un jet, peint le tableau sur le vif (le type de la composition confirme la chose) : toutes ces fleurs s'épanouissent à des moments divers. Mais le raffinement de l'observation et du travail annonce, quant à chaque fleur, l'exécution d'après nature. Comme d'habitude, le cartouche est simple: son décor de volutes ne manque pas de mesure. Les suiveurs, au contraire, l'alourdiront d'enroulements compliqués, de mascarons, d'animaux, d'angelots.

La grisaille de la pierre et là sobriété des verdures mettent en valeur les tons frais des bouquets: éclat des blancs, douceur des roses et des mauves, velouté des carmins, tempérés par le voisinage de l'ocre; les bleus purs sont, comme toujours, réservés aux iris et aux fleurettes. Le modelé est ferme, mais subtil, nuancé, comme dans les meilleures œuvres de Seghers, telle cette *Guirlande avec un buste de Nicolas Poussin*, signée (Musée National de Varsovie), dont l'exposition « Fleurs et Jardins dans l'Art flamand » (Gand, 1960) a révélé en Belgique l'extrême délicatesse de coloris et de facture ([1]).

La *Guirlande* de M. Fernau est en parfait état de conservation. Seul, le centre du cartouche a été jadis remanié. Sur le fond de la niche est tracée une inscription latine qui ne manque pas de saveur: SIC HORT (ulum)C(um) BIBLIOTH(eca) HABES NIL DEERIT (Ainsi, tu possèdes un jardinet et une biliothèque. Rien ne te manquera). A l'origine, ou bien cette niche était restée vide, comme dans plusieurs *Guirlandes* (notamment celles des musées de Gand et de Copenhague et celle offerte en vente à la Galerie Bukowski, de Stockholm, en 1934); ou bien, comme presque toutes les niches qui décorent les

---

([1]) Voir sur ce tableau le catalogue de l'exposition *Malarze martwej natury*, Musée National de Varsovie, 1939, nº 118, pl. 44; Ch. STERLING, *La Nature Morte*, Paris, 1952, p. 130, nº 92 (auquel on doit l'identification du buste de Nicolas Poussin); M.-L. HAIRS, *o.c.*, p. 238; A. CHUDZIKOWSKI, *Hollenderska i flamandzka martwa natura*, Varsovie, 1959, nº 95, pl. XLII; P. EECKHOUT et A. MOERMAN, Catalogue de l'exposition *Fleurs et Jardins dans l'Art flamand*, au *Musée des Beaux-Arts de Gand*, Bruxelles, 1960, p. 132, nº 124.
La signature relevée sur le tableau serait « Daniël Seghers P ». Mais cette signature est, en réalité, très effacée sur la toile. Après examen, nous sommes persuadée que le « P » est la première lettre de l'indication « Soc(ietat)is IESU ».

Guirlandes de Seghers, elle contenait une statuette, une image pieuses, qui déplurent (1).

Le millésime (1641) apposé sur la *Guirlande* de M. Fernau lui confère de l'intérêt. Dans l'œuvre datée de Daniel Seghers, la première *Guirlande autour d'un cartouche* (avec un *Saint Dominique)* serait de 1638 (Paris, vente Albert Gérard, 1900). Nous disons *serait*, car elle a disparu de la circulation (2). Aussi, la *Guirlande avec un Portrait d'Homme*, signée et datée (1640) de la collection J. Böhler (Munich) est la plus ancienne que nous connaissions. Celle de M. Fernau vient immédiatement après; aussitôt avant celle mise en vente à Stockholm (signée et datée, 1643) et celle avec *Saint Ignace de Loyola*, elle aussi de 1643 (3).

Au fil de nos recherches, force nous fut de rejeter beaucoup de *Guirlandes* attribuées à Daniel Seghers. On a pris l'habitude de lui donner tout de go la plupart des tableaux non signés qui se rencontrent en ce domaine. La comparaison avec ses œuvres authentiques montre quelle erreur constitue cette solution de facilité. Ces œuvres ont des caractères bien déterminés. Pour peu qu'on veuille y prendre garde, il est aisé de les reconnaître. Nous avons tenté de les définir ailleurs (4). Dans ce groupe homogène, toutes les *Guirlandes* diffèrent pourtant: jamais Seghers ne se répète, ni dans la disposition des bouquets sur le cartouche, ni dans le décor de ce dernier. Il va d'une relative simplicité à l'exubérance et revient de l'une à l'autre. Même quand il doit, à deux reprises, encercler de fleurs un même *Portrait d'Homme* de Gonzalès Cocques, il le fait tout autrement. Tel est le cas de deux *Guirlandes:* celle de la collection Böhler et celle du Musée Royal d'Anvers (nº 803) (5). La toile de M. Fernau nous apporte un nouveau témoignage de l'imagination nuancée de Seghers compositeur. Il était grand, cet artiste modeste, capable de créer inlassablement, sur un même thème, une foule de variations délicates.

Marie-Louise Hairs

---

(1) Voir à propos de transformations de médaillons dans des *Guirlandes:* M.-L. Hairs, *Collaboration (o.c.)*, p. 152. Sur les tableaux de Gand, de Copenhague et de la Galerie Bukowski, voir notre livre *(Les Peintres, o.c.)*, pp. 65, 69, 235, 236, 238.

(2) M.-L. Hairs, *o.c.*, pp. 62, 237.

(3) Sur la *Guirlande avec saint Ignace de Loyola*, voir *Ibid.*, pp. 62-65, 233 (avec indication des textes d'archives relatifs à ce tableau et retrouvés par F. Kieckens).

(4) *Ibid.*, pp. 71-76.

(5) *Ibid.*, pp. 62-63, 233, 237.

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

EXERCICE 1960 — DIENSTJAAR 1960

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter: L. LEBEER
Vice-Président - Onder-Voorzitter: B. de GAIFFIER, s.j.
Secrétaire Général et Bibliothécaire - Secretaris Generaal en Bibliothecaris : Ad. JANSEN.
Trésorier - Schatbewaarder : J. SQUILBECK.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1961 - Raadsleden uittredend in 1961 :
Vicomte Ch. TERLINDEN, G. de SCHOUTHEETE de TERVARENT, Ad. JANSEN, J. SQUILBECK, le R.P. de GAIFFIER, s.j.

Conseillers sortant en 1964 - Raadsleden uittredend in 1964 :
P. BAUTIER, F. L. GANSHOF, Ch. VAN DEN BORREN, B. VAN DE WALLE., Melle NINANE.

Conseillers sortant en 1967 - Raadsleden uittredend in 1967 :
L. van PUYVELDE, Max WINDERS, Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Et. SABBE, Melle BERGMANS.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Président de la Commission royale d'Histoire, Bruxelles, rue Guimard 15	1926	(1921)
Van PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Professeur émérite à l'Université de Liège, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)
VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, membre et ancien président de l'Académie royale de Belgique, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55	1928	(1920)
GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, membre de l'Académie royale flamande de Belgique, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931	(1928)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif ; la date entre parenthèses est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.
De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid ; de tweede (tussen haakjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

LEFEVRE, O. Prem. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, rue Archimède, 1 — 1932 (1925)

VAN DE WALLE, BAUDOUIN, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187. — 1932 (1926)

DE BORCHGRAVE D'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, 156 Avenue du Parc. — 1935 (1927)

DE SCHAETZEN DE SCHAETZENHOF (baron), MARCEL, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87. — 1935 (1925)

LAVALLEYE, JACQUES, professeur à l'Université de Louvain, membre correspondant de l'Académie royale de Belgique, Korbeek-Lo, 273 chaussée de Tirlemont. — 1935 (1925)

HOC, MARCEL, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19. — 1935 (1926)

BREUER, JACQUES, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1. — 1936 (1929)

CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18. — 1937 (1929)

LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, place G. Brugmann, 30. — 1937 (1931)

COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'État et du Musée d'Antiquités. Namur, boulevard Frère Orban, 2. — 1939 (1926)

ROGGEN, D., hoogleraar te Gent, Lid van de Koninklijke Vlaamse Academie. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105. — 1941 (1937)

VAN CAUWENBERGH, Mgr. ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain, Lovenjoul (Korbeek-Lo) — 1941 (1937)

WINDERS, MAX, architecte, membre associé de l'Institut de France. Anvers, Avenue de Belgique, 177. — 1943 (1941)

JANSEN, AD., conservateur adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79. — 1946 (1936)

POUPEYE, CAM., Schaarbeek, Boulevard Lambermont, 470. — 1946 (1914)

NINANE, LUCIE, conservateur-adjoint aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153. — 1947 (1932)

PEUTEMAN, JULES, membre de la commission royale des Monuments et des Sites. Verviers, rue des Alliés, 32. — 1950 (1930)

DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (Chevalier Guy), Ambassadeur de Belgique, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, 12 rue Emile Claus — 1950 (1934)

DE CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54. — 1950 (1934)

SABBE, ETIENNE, archiviste général du royaume. Uccle, 182 avenue Defré — 1950 (1937)

BONENFANT, PAUL, professeur à l'Université de Bruxelles, membre de la Commission royale d'Histoire. Bruxelles, avenue Em. Van Becelaere, 36. — 1950 (1935)

DE GAIFFIER, S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes. Bruxelles, boulevard S. Michel, 24. — 1950 (1937)

GREINDL, (baronne EDITH), Maître en Histoire de l'Art et Archéologie, Bruxelles, 165, avenue Winston Churchill. — 1950 (1947)

SQUILBECK, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69. 1950 (1941)
BERGMANS, SIMONNE, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie. Bruxelles, 100, rue Joseph II. 1951 (1932)
NOWÉ, H., conservateur honoraire des Archives, Musées et Monuments de la Ville de Gand. Gand, Krijgsbaan 1. 1952 (1932)
BRIGODE, SIMON, professeur à l'Université de Louvain et à l'Ecole Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11. 1953 (1937)
DUVERGER, J., hoogleraar te Gent, Lid van de Koninklijke Vlaamse Academie. Sint-Amandsberg, Toekomststraat 23. 1953 (1937)
HALKIN, LÉON-ERNEST, professeur à l'Université de Liège, Liège, 41 rue du Péry. 1953 (1938)
HELBIG, JEAN, conservateur aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50. 1953 (1941)
FOUREZ, LUCIEN, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2e. 1953 (1945)
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Membre de l'Académie royale flamande de Belgique. Bruxelles, rue Froissart, 114. 1955 (1934)
BOUTEMY, ANDRÉ, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann 575. 1955 (1946)
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles 59. 1955 (1937)
LEBEER, LOUIS, conservator van het Prentencabinet, Hoogleraar aan de Universiteiten te Gent en te Luik, Brussel, Joseph II straat, 102 1958 (1934)

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN

LACOSTE, PAUL, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Place Louise 1. 1929
HUART, ALB., auditeur militaire, campagne de Sedent. Jambes-lez-Namur. 1931
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50. 1935
MARINUS, ALBERT, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9. 1935
DE RUYT, FRANS, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Plasky. 1935
DELFERIERE, LÉON, préfet à l'Athénée royal. Gerpinnes, 87D, route de Philippeville. 1936
CALBERG (Mlle), conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, avenue d'Auderghem, 57[1]. 1937
Kan. LENAERTS, R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Leopoldstraat, 5 1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101. 1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'État. Mons, 23, Pl. du Parc 1939
JACOBS VAN MERLEN, LOUIS, président de la Société «Artibus Patriæ», Anvers, rue van Brée, 24. 1940

FAIDER-FEYTMANS (Mme), conservateur du Château de Mariemont. 1941

LEJEUNE-CLERCX, Suzanne, professeur à l'Université de Liège, Liège, rue du Rèwe, 2bis. 1941

VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuwstraat, 10a. 1941

DEVIGNE, Marguerite, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat. 1942

VERHOOGHEN, Violette, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20. 1942

PARMENTIER, R.A., archiviste de la ville. Bruges, quai Spinola, 7. 1942

d'ARSCHOT (comte). Bruxelles, 64, avenue Victor Gilsoul. 1943

DE SMIDT (E. Br. Firmin), hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30. 1943

d'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 64, avenue Victor Gilsoul. 1945

DENIS, Valentin, professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, 105, Ruelensvest. 1945

ROBIJNS de SCHNEIDAUER, directeur au Ministère des Affaires Etrangères. Bruxelles, rue Defacqz, 122. 1945

de JONGHE d'ARDOYE (vicomte Théodore), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11. 1946

de HEVESY, André, Bruxelles, 10 rue Faidcr. 1947

MAQUET-TOMBU (Mme), docteur en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue de Broqueville, 283. 1948

JANSON, Claire, conservateur en chef honoraire aux Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site. 1947

JADOT, Jean. Bruxelles, avenue Louise, 22. 1947

TAMBUYSER (Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9. 1948

d'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex. Limbourg. 1948

JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan. 1950

LALOUX, Pierre. Liège, 2, rue S. Remy. 1950

LEMAIRE, Raymond, professor aan de Katholieke Universiteit. Heverlé, Beukenlaan. 1950

de VISSCHER, Fernand, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchil. 1951

MASAI, François, Bibliothécaire à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 73, rue de l'Opale. 1951

VAN CAMP, Gaston, conservateur honoraire aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Tervuren, Chemin d'Hoogvorst. 1951

DANTHINE, H., chargée de Cours à l'Université de Liège. Liège, 67, rue du Parc. 1951

COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes. 1952

LEFÈVRE, Jos., conservateur honoraire aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, Boulevard Général Jacques 1952

NASTER, P., professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, Emiel Mathieustraat, 12 1952

RISSELIN-STEENEBRUGEN, Mme M., conservateur adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Uccle, 10, Avenue des Tilleuls 1953

DE KEYSER, P., professor aan de Universiteit te Gent. Gent, Egmontstr., 14 1953
BONENFANT-FEYTMANS, Mme, archiviste de l'Assistance publique à Bruxelles. Ixelles, avenue Em. Van Becelaere, 36. 1955
BRUNARD, ANDRÉE, Melle, conservatrice du Musée communal de Bruxelles. Bruxelles, rue Joseph II, 69. 1955
HAIRS, MARIE LOUISE, Melle, docteur en histoire de l'art et archéologie. Liège, rue César Franck 32. 1955
LACOSTE, HENRI, architecte, directeur de l'Académie des Beaux Arts de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, avenue J. van Hoorenbeke 145. 1955
SPETH-HOLTERHOFF, Mme, graduée en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue Milcamps 43. 1955
VAN MOLLE, FRANS, adjucnt-conservator bij het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Lector aan de Katholieke Universiteit te Leuven, O.L.Vrouwstraat, 54. 1955
A. JANSSENS DE BISTHOVEN, Directeur voor Kunst en Cultuur. Brugge, 10 Sint Jorisstraat. 1958
DELAISSÉ, L., conservateur-adjoint à la Bibliothèque Royale. Woluwe-Saint-Pierre, 15, avenue des Chataigniers. 1958
DHANENS, Mej. E., Inspectrice voor Culturele aangelegenheden der Provincie Oost Vlaanderen. Ekloo, Boelaere, 99. 1958
MAUCQUOY-HENDRICKX, Mme M., conservateur-adjoint à la Bibliothèque Royale. Wesembeek, 27, Drève de la Ferme. 1958
GOOSSENS G., Adjunct-conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Boortmeerbeek, Bruul 1A. 1958

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 6 MARS 1960

La séance est ouverte à 14 h 30 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents: M. de Schoutheete de Tervarent, président, MM. Lebeer, vice-président, Jansen, secrétaire général, Squilbeck, trésorier, Melle Bergmans, le Comte de Borchgrave, M. Fourez, Melle Ninane, M. Sabbe, le Vicomte Terlinden, MM. Van de Walle et Winders.

Excusés: Mme Crick, le R.P. de Gaiffier et M. van den Borre.

Le procès-verbal de la séance précédente est approuvé, ainsi que le rapport du trésorier. MM. Fourez et Winders acceptent la révision des comptes. Le président remercie M. Squilbeck pour son dévouement à l'Académie.

On procède ensuite à l'élection d'un vice-président; le R.P. de Gaiffier est désigné pour l'année. Le R.P. de Gaiffier, Melles Ninane et Bergmans sont élus conseillers.

Le secrétaire attire l'attention des membres sur la bibliothèque et communique le résultat de ses discussions avec le Directeur de la Bibliothèque d'Anvers.

L'ordre du jour étant épuisé le président lève la séance à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. LEBEER

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 6 MARS 1960

La séance a lieu à la salle des conférences des Musées royaux d'Art et d'Histoire à 15 h.

Présents: MM. de Schoutheete de Tervarent, président, Lebeer, vice-président, Jansen, secrétaire, Squilbeck, trésorier, Melle Bergmans, le Comte de Borchgrave, M. Fourez, Melle Ninane, M. Sabbe, le Vicomte Terlinden, MM. Van de Walle et Winders, membres titulaires; Melle Calberg, MM. P. Lacoste et Laloux, Mme Mauquoy, le Chan. Tambuyser et M. Van Molle, membres correspondants.

Excusés: Mme Crick, le R.P. de Gaiffier, M. Van den Borre, membres titulaires; Mme Faider, M. Joosen, Mme Speth, membres correspondants.

Après la lecture du proces-verbal de la séance précedente le président donne la parole au secrétaire général pour la lecture du rapport sur les activités de l'année 1959. Ce rapport est approuvé.

M. de Schoutheete annonce que le R.P. de Gaiffier a été élu vice-président pour l'année 1960. Il remercie ses collaborateurs et cède la présidence à M. L. Lebeer. Celui-ci fait l'éloge de son prédécesseur, demande une assistance plus nombreuse et plus régulière aux séances et propose de revoir quelques articles du règlement de l'Académie. Il fait ensuite une communication intitulé « Propos sur les Dessins attribués à Jérôme Bosch ». Une discussion à laquelle plusieurs membres prennent part, suit l'exposé du président. Les membres font des suggestions concernant le réglement de l'Académie et le président annonce que les conseillers seront consultés à ce sujet.

La séance est levé vers 17 h 30.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. LEBEER

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 2 JUILLET 1960

Cette séance eut lieu à la salle des conférences des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Présents: M. Lebeer, président, le R.P. de Gaiffier, vice-président, MM. Squilbeck, trésorier, Bautier, Melle Bergmans, MM. Jadot, Joosen, Melle Ninane, Mme Speth, Melle Sulzberger, le Vicomte Terlinden, M. Van de Walle.

Excusés: Mme Crick, Melle Dhanens, Mme Faider, MM. Jansen, Lacoste, Laloux, Mme Risselin, le Chanoine Tambuyser, M. van den Borre, Melle Verhoogen.

Le président ouvre la séance à 15 heures et donne la parole à Melle Sulzberger pour une communication intitulée: Juste de Gand et Gérard de Saint-Jean.

Dans son importante monographie consacrée à Juste de Gand (1936) Jacques Lavalleye se demandait si l'artiste n'était pas originaire de Harlem.

Il semble évident que certains traits hollandais se décèlent dans le *Triptique du Calvaire* de la cathédrale Saint-Bavon, le chef d'œuvre exécuté avant le départ pour l'Italie (1469-70).

Ce grand tableau est d'un coloris exceptionnellement clair et raffiné; le paysage accidenté qui s'étend à travers les trois panneaux dans la zone supérieure ménage des trouées vers les lointains; le charme et l'élégance s'expriment dans les types féminins, les jeunes enfants, la fantaisie des costumes.

Plusieurs des traits qui viennent d'être cités se retrouvent dans l'œuvre de Gérard de Saint Jean. Le maître de Harlem a subi l'influence de Van Eyck, de Bouts et de Van der Goes; il pourrait avoir débuté dans un atelier brugeois chez un maître enlumineur. Certaines analogies pourraient s'expliquer par l'hypothèse d'une origine commune.

De beaux clichés en couleur avaient été aimablement mis à la disposition de Melle Sulzberger par M. Eeckhout, conservateur du Musée des Beaux Arts de Gand.

Après des applaudissements nourris, le Président félicite en des termes particulièrement élogieux l'auteur de la communication. Au cours de la discussion, Melle Bergmans déclare pouvoir abandonner difficilement la thèse des archéologues néerlandais, qui nient le séjour du peintre à Bruges et ainsi ses éventuels contacts avec Juste de Gand.

M. Squilbeck occupe ensuite la tribune pour traiter d'un « Nouvel aspect de la Renaissance Flamande. Armuriers du Louvre ou Armuriers d'Anvers ». En 1901 le baron de Cosson avait émis à propos d'une pièce de la collection Dino l'opinion qu'elle provenait d'une école du Louvre, dont il était le premier à parler. Loin de la suivre avec enthousiasme, les meilleurs archéologues français donnèrent toujours l'exemple d'une grande circonspection à l'égard de sa théorie. En 1937, le baron Cederström démontra qu'il fallait retirer à l'école du Louvre plusieurs de ses plus belles œuvres, dont il établissait d'une façon irréfutable l'origine anversoise. En 1948, M. B. Thomas amplifia considérablement le catalogue des pièces, attribuées à l'école d'Anvers. Il y a quelques mois, M. Grancsay, qui avait cependant consolidé par une brillante découverte la thèse de Cederström, l'a réduite pratiquement à rien.

L'auteur de la communication entend maintenir la position prudente qu'il a adoptée dans le catalogue de l'exposition Scaldis (Anvers 1950). Il ne vise pas à pouvoir nier l'existence d'une éventuelle école du Louvre. Il estime cependant que celle-ci serait plus cosmopolite que française. De même son style serait conforme au goût classique de P. Lescot, de J. Goujon et de G. Pilon et non au style de Fontainebleau. Par contre, le manièrisme a trouvé un refuge quand on le proscrivait au Louvre. Cependant, M. Squilbeck estime qu'on a tort de négliger un fait important. On rapporte que les armuriers milanais travaillaient parfois à la manière française, ce qui dans la terminologie italienne du temps, signifiait le style de Fontainebleau. D'autre part, l'auteur fait un seul grief au baron Cederström. En 1937, il avait dit que les armures anversoises identifiées par sa découverte concordaient avec des dessins conservés à Munich sans accepter aucune attribution pour ceux-ci. Dans la suite, il a accepté l'attribution de ces dessins à Etienne Delaune, mais cette attribution repose sur une pétition de principe. Revenant à son titre, le conférencier estime qu'il faut reprendre le problème à sa base, c'est-à-dire, déterminer d'abord l'apport de la France et l'apport des Pays-Bas à la Renaissance dans toutes les branches de l'art.

Après les applaudissements, le Président félicite l'auteur et estime que la voie est ouverte à des découvertes.

M. Bautier approuve le double argument: Fontainebleau est fait en grande partie d'apport flamand et son maniérisme s'est perpétué à Anvers.

M. Lebeer annonce ensuite que parmi les projections quelques-unes lui ont immédiatement révélé des détails empruntés à des gravures.

La séance est levée à 17 h 30.

Le Sécretaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. LEBEER

SÉANCE DU DIMANCHE 16 OCTOBRE 1960

La séance est ouverte aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à 15 heures sous la présidence de M. L. Lebeer.

Présents: MM. Lebeer, président; le R.P. de Gaiffier, vice président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; le Comte de Borchgrave, MM. Joosen, Jacobs van Merlem, Lacoste, Laloux, Mmes Mauquoy, Speth, Melle Sulzberger, le Chan. Tambuyser.

Excusés: M. Boutemy, Mmes Crick, Faider; M. van den Borren, Melle Verhoogen.

Le président fait l'éloge de Monsieur Stuyck décédé et après quelques mots d'introduction il donne la parole au Comte de Borchgrave d'Altena pour une communication: Remarques au sujet des Expositions de Mons ,Tournai et Bruges. L'orateur rappelle d'abord l'intérêt des expositions de Mons et de Tournai.

Dans la première furent groupées des œuvres d'art tirées de collections particulières, généralement peu accessibles: tableaux, sculptures, meubles, céramiques, et surtout des orfèvres civiles magnifiques du XVIIIe siècle, pour la plupart hennuyères, aux poinçons de Mons ou de Tournai, mais aussi françaises.

A Tournai, une exposition mariale a fait meiux connaître un grand nombre de peintures, de statues et statuettes, groupées selon un même thème iconographique. Il y avait là des œuvres romanes importantes, comme la Vierge de Thuin, des ivoires de style français, des madones sculptées en Brabant vers 1500.

Là encore des collections particulières furent mises à contribution et des églises et des couvents peu visités prêtèrent des œuvres trop peu étudiées.

Citons une Vierge du XVIIe siècle de la collection Casterman à rapprocher d'une compostition de Bernard van Orley de la collection Baronne Robert Gendebien.

Des fleurs entourant une Vierge en grisaille, appartenant au Marquis du Parc, et attribuées à Daniel Segers, sont également à signaler, dans un ensemble où il y avait également des statuettes malinoises, des broderies et des images populaires.

Le Comte de Borchgrave s'occupa ensuite de l'exposition de Bruges. Il regretta que les prêts consentis par les Musées des États-Unis aient été généralement d'une qualité discutable.

Il y avait là trop de tableaux, dont les attributions étaient forcées et qui nous vinrent dans un état regrettable, restaurés à quarante, cinquante, soixante et même quatre-vingt pour cent. Certaines œuvres auraient du être éliminées parce que douteuses, entre-autres: une chute des Anges rebelles, en bois sculpté, qualifiée de Jugement Dernier.

Les Musées Belges et surtout les collections brugeoises triomphaient là-bas.

La sculpture brabançonne y était à l'honneur.

Le Comte de Borchgrave fit défiler devant les yeux de ses auditeurs un grand nombre de clichés montrant la qualité et l'originalité des stalles de Diest; des fragments de retables venus de Léau, des Musées Royaux d'Art et d'Histoire ou de l'église Saint-Dymphne à Geel. Le Calvaire de Saint-Pierre à Louvain fut fort admiré à Bruges.

Il est tragique à la manière des œuvres de Roger de la Pasture, dont l'influence se retrouvait dans un grand nombre de Madones douloureuses exposées à Tournai.

A Bruges encore, il y avait d'admirables dinanderies.

Un envoi de Boston des Symboles des Évangélistes y fut très remarqué, comme deux satuettes célèbres d'Amsterdam.

Mr. Lebeer, président, remercia et félicita le Comte de Borchgrave en soulignant l'intérêt des recherches qu'il a poursuivies et dont il fait part régulièrement à l'Académie. Il lui dit la gratitude de notre compagnie pour l'aide apportée pendant qu'il était conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Le Comte de Borchgrave se dit très touché de ces éloges qu'il attribue à la très indulgente amitié de Mr. Louis Lebeer.

Après cette communication plusieurs membres demandent la parole et examinent la collection de photos que le Comte de Borchgrave a rassemblée. Le président lève la séance vers 17 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. LEBEER

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 18 DÉCEMBRE 1960

La séance est ouverte à 15 heures aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire sous la présidence de M. Lebeer.

Présents: M. Lebeer, président; le R.P. de Gaiffier, vice-président; MM. Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; M. Boutemy, Melle Calberg, le Comte de Borchgrave, MM. Joosen, Laloux, Mme Mauquoy, M. Sabbe, Mme Speth, le Chan. Tambuyser.

Excusés*:* M. Bautier, Melle Bergmans, Mme Crick, Melle Hairs, MM. Van de Walle, van den Borren.

Le président souhaite la bienvenue aux membres et exprime le désir de voir une assistance plus régulière aux séances; il demande une collaboration plus suivie à la Revue. Il donne la parole au secrétaire pour sa communication: Les Confessionnaux baroques« ».

Avant le 4me Concile de Milan le prêtre était assis soit dans les stalles du chœur, soit dans un fauteuil (le sedes confessionalis) et le pénitent s'agenouillait devant ou à côté du confesseur. Le Concile exige e.a. que le pénitent soit séparé du prêtre par une cloison. Dans les Instructions de 1600 pour les doyens chargés de visiter les paroisses de Bruxelles, on exige une seconde cloison, celle-ci entre le pénitent et les fidèles qui attendent leur tour. Le 3me Concile de Malines en 1607 rend cette seconde cloison obligatoire. Ces deux cloisons forment un petit compartiment à côté du Sedes confessionnalis. Pour permettre au prêtre d'entendre la confession tour à tour à droite et à gauche et probablement pour obtenir un ensemble mieux équilibré on répéta cette disposition de l'autre côté du siège du prêtre. On obtient ainsi le confessionnal à cloisons tel que nous le connaissons.

Il existe un second type, composé de trois compartiments couverts d'un plafond. Le meuble répond aux « Instructions » de saint Charles Borromée, qui exige un confessionnal à un compartiment fermé réservé au prêtre. En ajoutant des cloisons pour séparer le pénitent des autres fidèles on obtient le confessionnal à trois compartiments couverts (pour l'évolution de ce second type on comparera les confessionnaux de Duisburg, Herenthals, Braine le Comte et Chièvres).

Les sculpteurs de l'époque baroque ont fait du premier type un meuble sculptural. Non seulement ils y ont ajouté des statues grandeur nature, mais ils ont relié plusieurs confessionnaux par des boiseries (Saint-Paul à Anvers). Cette unité exigé par l'art baroque est obtenue d'autre part par l'iconographie. L'évolution commence par les confessionnaux de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Charles à Anvers et se termine par le confessionnal dans le transept de l'église Saint-Paul et celui de Ninove.

Ce meuble ainsi que les chaires à prêcher et les bancs de communion forment un chapitre important de l'histoire de notre art baroque.

Le président remercie le secrétaire pour son exposé et le Comte de Borchgrave en souligne l'importance.

Plusieurs membres demandent de se réunier de préférence le samedi.

Le président annonce que le Bureau s'est réuni pour revoir le Règlement d'ordre intérieur et qu'à ce propos les conseillers de l'Académie seront invités à donner leur avis.

M. Boutemy demande d'établir un programme annuel et de permettre aux chercheurs qui ne sont pas membres de l'Académie de faire des communications aux séances. En outre il suggère d'élargir le programme de la Revue.

Le Comte de Borchgrave signale qu'en l'année 1964 la Belgique célébrera le cinquième centenaire de la mort de Roger van der Weyden, peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Il forme le vœu de voir l'Académie royale d'Archéologie non seulement s'associer à cette célébration, mais la préparer aussi de longue date par des séances d'étude. Les mémoires

présentés pourraient être groupés en un volume spécial de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. L'assemblée fait unanimement un accueil très favorable à cette proposition dont le caractère généreux est évident: on se souvient, en effet, du succès avec lequel le Comte de Borchgrave a réussi la commémoration de Bernard van Orley.

Il incombera donc aux membres d'entreprendre des recherches centrées sur Roger van der Weyden, son œuvre, son école et son influence qui ne s'est pas limitée à la peinture.

Le président lève la séance vers 17 h 30.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. LEBEER

RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS DE L'ANNÉE 1960

Au début de ce rapport je dois vous rappeler le souvenir de M. Nowé, conservateur honoraire des Archives, Musées et Monuments de la Ville de Gand, décédé dans le courant de cette année. Monsieur Nowé avait été élu membre correspondant en 1932 et membre titulaire en 1952. Nous avons également été éprouvé par le décès de Monsieur R.A. Parmentier, archiviste de la Ville de Bruges, membre correspondant depuis 1942.

En 1960 le Bureau de l'Académie était composé de M. L. Lebeer, président, le R.P. de Gaiffier, vice-président; M. Jansen, secrétaire; M. Squilbeck, trésorier. Trois membres ont été nommés conseillers: le R.P. de Gaiffier, Melles Bergmans et Ninane.

La démission de M. Winders a été acceptée.

Au cours de nos séances, tenues aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, les communications suivantes ont été faites et discutées:

Propos sur les Dessins attribués à Jérôme Bosch par M. L. Lebeer;

Juste de Gand et Gérard de Saint-Jean par Melle Sulzberger;

Remarques au sujet des Expositions de Mons, Tournai et Bruges. La Sculpture par le Comte J. de Borchgrave d'Altena;

Un aspect nouveau du problème de la Renaissance flamande par M. J. Squilbeck;

Les Confessionnaux baroques par M. A. Jansen.

L'Académie a publié le Tome XXVIII (1959) de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. La distribution des fascicules 3 et 4 a été retardée à cause des évènements. Nous espérons qu'elle pourra se faire dans quelques jours. Le volume contient les études suivantes:

Le Triptique du Maître de la Légende de sainte Barbe par le R.P. de Gaiffier, S.J.;

Antonie van Dyck te Venetië en te Genua par M. G. Hoogewerff;

Gaspard Thielens, peintre flamand du dix-septième siècle par Melle L. Hairs;

Een Kruisiging met stichters van Joos van Wassenhoven door dhr H. Pauwels;

Une œuvre énigmatique « Les Trois Marie au Tombeau » du Musée Boymans à Rotterdam par M. J. Squilbeck;

Un Souvenir de l'époque bourguignonne par M. G. de Schoutheete de Tervarent;

Quelques monuments disparus de la Flandre wallonne: l'Abbaye d'Anchin, les Collègiales Saint-Pierre et Saint-Amé de Douai par M. P. Héliot;

Une curieuse découverte: Les Portraits (datés 1530 et armoriés) de Barthélémy Rubbens et de son épouse Barbe Arent dit Spierinck, grands-parents paternels de Pierre-Paul Rubens par le Vicomte Fernand de Jonghe d'Ardoy et Louis Robyns de Schneidauer;

Gaspar De Witte, peintre paysagiste anversois (1624-1681) par M. C. Brossel;

Faustino Bocchi, peintre de nains par M. P. Bautier;

In Memoriam: Arthur Laes par le Vicomte Terlinden.

Nous préparons actuellement le Tome XXIX (1960) pour lequel plusieurs études nous ont été confiées; nous espérons publier en outre avant la fin de l'année les fascicules 1 et 2 du Tome XXX (1961).

L'activité de l'Académie a été possible grâce à l'intervention de la Fondation Universitaire, aux subsides du Ministère de l'Instruction Publique et de la Province d'Anvers. Nous tenons à remercier ces administrations ainsi que tous les membres qui nous ont confié leurs études pour le Revue et ceux qui ont pris la parole aux séances.

Je tiens à remercier tout particulièrement notre président, Monsieur Lebeer; qui m'a aidé de ses conseils et a pris une part active à l'organistaion de nos séances.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

BIBLIOGRAPHIE

I.

REVUES ET NOTICES – TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

I.

ARCHITECTURE — BOUWKUNST

— D'importants vestiges du patrimoine archéologique de la ville de Bruxelles ont été dernièrement mis en valeur par des travaux de restauration relatés par Jean ROMBAUX, *Restauration d'une tour de défense faisant partie de la première enceinte urbaine de la Ville de Bruxelles*, dans *Le Folklore brabançon*, n° 145, mars 1960, pp. 39-64. Cette première enceinte se réduit actuellement à quelques vestiges dont une tour située rue de Villers et qui, engagée dans des constructions postérieures, a repris maintenant son aspect primitif. La minutieuse analyse critique de cette tour permet de se rendre compte de l'importance des travaux entrepris. Ceux-ci faits avec intelligence furent facilités par les nombreux indices archéologiques relevés sur l'édifice. Cette étude, illustrée de photos montrant les différents états avant et après la restauration, est une heureuse contribution à l'histoire de l'architecture militaire du moyen âge et à celle de la ville de Bruxelles.

— V.G. MARTINY traite de *Jodoigne. Passé, présent et avenir*, dans *Le Folklore brabançon*, n° 146, juin 1960, pp. 181-252 et n° 147, septembre 1960, pp. 331-428. Il s'agit d'une monographie englobant tous les aspects du problème posé par l'urbanisme d'une ville. Résumer ce travail sortirait du cadre normal de cette chronique. Nous signalons toutefois le chapitre III consacré aux phénomènes humains régissant l'évolution de la ville et dans lequel sont analysés succintement les monuments. Sans doute au point de vue architectural – ce qui n'est évidemment pas le but envisagé par l'auteur – cette nomenclature n'apporte guère d'éléments nouveaux. Mais à une époque où les villes se transforment si rapidement, ces descriptions sommaires accompagnées de photographies sont précieuses et forment une sorte d'inventaire. Celui-ci aura son utilité dans quelques années lorsque des bouleversements profonds auront modifié la physionomie de Jodoigne et que l'on voudra connaître l'état de la ville vers 1950.

— Le but de V.G. MARTINY, *Etude historique et archéologique de l'église Saint Martin à Limal*, dans *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. X, [1959], pp. 247-345, est d'analyser une église du XVIIe s. partiellement détruite pendant la dernière guerre. Sa restauration nécessita des recherches archéologiques dont on peut lire le résultat dans cet article. L'historique très fouillé de cet édifice depuis sa construction jusqu'à nos jours relate les transformations, restaurations et problèmes posés par la destruction de 1944 et la réédification. Il a été dressé avec un soin particulier et l'intérêt de cette étude réside dans le fait que chaque affirmation repose sur des documents d'archives ou des indices archéologiques. Un résumé chronologique, la publication de pièces justificatives et de nombreuses photos et plans aident la lecture et facilitent la consultation de cette monographie.

— *Le Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. X, [1959], contient deux inventaires archéologiques: *Bondige inventaris der Kunstvoorwerpen van het arrondissement Antwerpen*, pp. 45-145 par VAN LOOVERBOSCH-STOELEN et *Inventaire sommaire des Objets d'Art*

de l'arrondissement de Liège, pp. 147-246 par Potier. Ces deux publications mettent l'accent en ordre principal sur les arts décoratifs et elles seront analysées dans une prochaine chronique sous la rubrique « sculpture et arts appliqués ». Nous les signalons dès à présent car les auteurs citent les principaux édifices antérieurs à 1830, églises, châteaux, maisons... et donnent une chronologie très sommaire qui consiste le plus souvent en une date et l'indication du style. Quelques photos de monuments choisies plus judicieusement pour l'arrondissement de Liège que pour celui d'Anvers accompagnent le texte, mais il est regrettable qu'aucune indication de provenance de celles-ci ne soit mentionnée. Ces deux inventaires rendront service au point de vue de l'histoire de l'architecture en Belgique en tant que nomenclatures puisque le programme excluait l'examen critique de monuments. C'est, pensons-nous, le but des promoteurs car les moyens d'investigation mis à la disposition des chercheurs empêchaient un résultat plus ambitieux.

— Etienne Helin, dans l'*Annuaire d'histoire Liégeoise*, t. VI, nº 3, 1960, pp. 589-736, examine *Les plans anciens de Liège*. L'importance des plans saute aux yeux car ils restituent la topographie exacte de lieux qui se transforment continuellement. Ils sont d'un apport précieux pour la géographie humaine; ils permettent de comprendre l'évolution d'une ville et ses causes d'expansion. Hélin considère des plans parcellaires, des plans géométriques, des plans en relief, des vues, des photographies et il termine en publiant une première liste de cartes et de plans manuscrits concernant l'ancienne ville de Liège. Il précise pour chacun d'eux l'échelle, les dimensions, le lieu de conservation, la date d'exécution et en donne une brève description. Il met ainsi à la disposition du chercheur un vaste répertoire qui facilitera les recherches des urbanistes notamment. On souhaite que cet inventaire utile et bien conçu soit suivi, comme il est promis, d'une deuxième liste.

— Une publication similaire quant au fond, *Catalogus van oude plannen en tekeningen van Brugse huizen en gebouwen op de stadsarchief van Brugge* par A. Schouteet a paru dans le *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. X [1959], pp. 347-414. Après une brève introduction du sujet, Schouteet dresse un catalogue très complet des plans anciens et dessins en donnant le titre, la date, la description et éventuellement d'autres renseignements pouvant présenter de l'intérêt. Des index de noms de personnes, de rues, de places et de maisons et 24 planches complètent très heureusement cette étude et rendent aisées les recherches.

— Un plan de la ville de Malines du début du XIXᵉ s. permet à J. Marchau, *Schets van het Mechelse stadsbeeld bij de aanvang van XIX e.*, dans *Annales du cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines*, t. LXIII, 1959, pp. 121-152, de comparer le Malines d'alors et celui d'aujourd'hui. La ville proprement dite se divisait en ville haute et basse et comprenait également des hameaux campagnards. Il est manifeste qu'entre 1830 et nos jours le contraste entre ces différentes divisions a disparu et que des modifications importantes ont transformé Malines tant au point de vue archéologique qu'économique et sociologique. Cette évidence est en fait la conclusion qui se dégage du texte.

— L'article de R. Van Goethem, *De kapel « O.L. Vrouwe genaemt ten Bossche tot Niewkercken »*, paru dans *Annalen van den Oudheidkundigen Kring van het land van Waas*, t. LXI, 1960, pp. 81-112, ne concerne que très partiellement l'architecture car l'analyse de cet édifice et de sa sacristie est traitée en moins de deux pages.

— Les *Annales du Cercle archéologique du canton de Soignies*, t. XVIII, 1958, contiennent deux articles relatifs à l'architecture. Le premier de Léon Destrait, sur *L'entretien des monuments et autres bâtiments autrefois*, pp. 6-11, est en fait l'édition suivie du commentaire d'un document du 24 juin 1789 émanant de la « Commission de l'architecque du Chapitre Noble et Royal

de Sainte Waudru de Wery ». Destrait voudrait prouver que les monuments étaient mieux entretenus jadis qu'actuellement. Cet exposé ne convainc guère car, malgré les difficultés pécuniaires rencontrées par les administrations chargées de l'entretien et de la restauration des monuments, il est évident que les travaux entrepris de nos jours se font généralement avec un plus grand souci scientifique.

Le deuxième article, celui de Ed. Roland est consacré à *L'ancienne et la nouvelle halle de Braine-le-Comte*, pp. 33-53. La première halle située en face de l'hôtel de ville était déjà fort ancienne en 1360, ce qui nécessita sa vente et sa démolition. Un bâtiment provisoire fut installé en 1402 et une nouvelle halle vit le jour au début du XVe s. Celle-ci fut démolie en 1720.

S'appuyant sur des sources d'archives, l'auteur passe en revue les matériaux utilisés, leur origine et leur prix. Il n'a pu malheureusement retrouver un dessin ou une gravure ancienne. C'est regrettable, car malgré une analyse très fouillée des matériaux Roland ne parvient pas à faire revivre ce bâtiment ni à donner une idée de ses formes architecturales et de sa beauté. C'est à peine s'il restitue les dimensions du plan terrier. Bref, tout ceci ne présente d'intérêt qu'à propos de la technique de construction.

— J. Massonnet, *Histoire de Vance*, dans *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, t. XC, 1959, pp. 5-373, traite dans le chapitre V, pp. 242-255, des « châteaux-forts et maisons fortes » de cette localité. Il s'intéresse plus à l'histoire locale qu'à l'architecture. Il est certain que les préoccupations archéologiques ne sont pas le but de l'auteur. Le Chapitre X, pp. 288-309, se présente sous une autre optique. Massonnet énumère les « églises de Vance et de Chantemelle ». Il fait l'historique de celles-ci jusqu'au XVIIIe s., époque où l'on reconstruisit vers 1746 l'église Saint-Willibrord, à l'exception de la tour, vestige d'une construction plus ancienne. Il décrit le mobilier de ce sanctuaire sans toutefois faire suffisamment ressortir les œuvres d'art proprement dites des objets de peu de valeur. On retiendra de ce chapitre les photos de l'église et des œuvres la décorant. Cette sorte d'inventaire photographique est à mettre à l'actif de l'auteur.

— *L'antique porche de l'abbaye de Saint-Remy à Rochefort* a fait l'objet d'une monographie du Père Albert van Iterson publiée dans le *Bulletin de la Société Royale* « *Le Vieux Liège* », n° 129-130, t. V, avril-septembre 1960, pp. 427-450. Avant d'étudier le porche de manière archéologique, le Père van Iterson souligne l'importance dans la vie d'une abbaye de ce bâtiment, seul lien entre le monde et la clôture. Construit sous le 5eme abbé, Dom Jacques de Gand,il date approximativement de 1530 et porte la marque du style de transition gothique-Renaissance. Le grand porche est flanqué d'un petit porche dont la différence de hauteur était plus sensible jadis, mais il n'a pas été possible pour des motifs pratiques de rétablir le niveau original. Le porche de Rochefort méritait cette étude approfondie et bien illustrée, d'autant plus que des restaurations viennent de le mettre en valeur. Toutefois la dernière partie consacrée à l'historique du porche n'apporte aucun élément intéressant.

— Il est impossible que le dessin de la première moitié du XVIe s., conservé au Cabinet des Estampes à Liège et portant la mention «*Virginis sacre in Huyo* », soit effectivement la reproduction de l'église Notre-Dame à Huy. Telle est la conclusion à laquelle E. Kubach aboutit après l'analyse critique de ce document dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Munich, février 1959, pp. 118-123. Ce dessin dont l'authenticité est incontestable montre le chevet d'une église mosane romane dont les éléments architectoniques permettent de situer la construction vers la deuxième moitié du XIIe s. Comme Kubach estime qu'il ne peut s'agir de Notre-Dame à Huy, il suppose que le dessin reproduit le chevet d'une autre église de la région mosane aujourd'hui disparue.

A. De Valkeneer

II.

SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS
BEELDHOUWKUNST EN KUNSTNIJVERHEDEN

Le *Bulletin Monumental de France*, qui, en raison de son programme, signale rarement les études relatives à l'art de notre pays, a fait une flatteuse exception en faveur des recherches de M.W. Godenne au sujet des statuettes malinoises. Nous constatons avec satisfaction que notre opinion concorde entièrement avec celle de nos collègues français. Nous avions donc droit d'estimer que le sujet méritait notre attention et qu'il était traité d'une façon, si pas parfaite, du moins fort satisfaisante. De cette façon, on apprendra avec plaisir que l'auteur persévère dans ses investigations et nous donne une troisième série de notices *(Préliminaires à l'inventaire général des Statuettes d'origine malinoise présumées des XVe et XVIe siècles*, Bulletin du Cercle Archéologique de Malines, tome LXIII, 1959, pp. 30-54). De nouveaux progrès sont à constater. Ayant acquis de l'expérience, l'auteur se conforme mieux à nos usages et conventions. Comme son travail de prospection n'est pas encore complètement terminé, il ne nous présente pas encore une synthèse, mais comme il ne s'écarte pas de critères très stricts, des conclusions se dégagent progressivement au point de ne plus guère devoir être énoncées. Il faut louer un amateur d'être parvenu à bien circonscrire son sujet. D'ordinaire les archéologues qui ont dû s'initier eux-mêmes aux règles d'une science facile seulement en apparence, ne parviennent pas à maintenir leurs recherches dans une ligne toujours continue. Après avoir donné tous les éléments utiles d'un problème, ils se résignent difficilement à éliminer des éléments inutiles. M. Godenne, au contraire, ne se départit jamais de critères rigoureux pour distinguer les œuvres malinoises et résiste à la tentation de se risquer à émettre des attributions qui seraient actuellement prématurées.

Le point faible de son exposé serait éventuellement le classement chronologique des œuvres. Cependant, l'actuellement unique contradicteur de M. Godenne le justifie partiellement au moins, sur ce point par cette remarque judicieuse « On ne possède pas dans cette production d'œuvres datées avec précision. Il conviendra de tenir note uniquement des caractères de style pour procéder à un classement ». Il y aurait d'ailleurs lieu d'appliquer cette réflexion à plus d'un chapitre de l'histoire de la sculpture belge. On situe vers 1520 le déclin de la petite statuaire malinoise, mais le fait a pu se produire plus tôt ou plus tard. Plusieurs opinions sont défendables.

— La plupart des archéologues patentés auraient estimé qu'il fallait encourager M. Godenne dans ses recherches et lui laisser le champ entièrement libre jusqu'au moment où ses recherches seraient terminées. Le comte J. de Borchgrave d'Altena ne partage pas cette opinion. Au risque de s'engager dans une compétition directe, il a tenu à démontrer qu'il détenait une documentation plus abondante encore. De fait, il convient de rendre hommage au soin qu'a pris notre distingué collègue de rechercher partout sans discontinuer les œuvres de nos sculpteurs. De plus, une mémoire exceptionnelle le rend entièrement maître du fruit de ses investigations. Cependant, on peut se demander s'il n'était pas prématuré de signaler déjà, en petit nombre d'ailleurs, des œuvres dont l'attribution aux ateliers malinois découle exclusivement de leur style, quand précisément l'objectif principal doit encore consister à découvrir des critères rigoureux permettant de distinguer une manière exclusivement malinoise et quand M.W. Godenne nous a fait entrevoir une espèce de contrefaçon, notamment à Anvers. Nous sommes, en effet, dans le domaine des fines nuances. L'école brabançonne elle-même n'en présente pas des caractéristiques fortement tranchées et celle de Malines ne saurait s'en distinguer très nettement, sauf dans une production strictement délimitée. Dès qu'il ne limitait pas ses recherches à une catégorie d'œuvres, l'auteur aurait peut-être fait mieux de donner une vue panoramique de toute la sculpture malinoise au Moyen Age. D'autre part, il est

utile et louable d'attaquer les idées erronées pourvu que ce soit à bon escient. Il s'agit même d'un service qu'on doit se rendre mutuellement. Trop de théories contestables jouissent d'un crédit usurpé, parce qu'on a simplement négligé de les réfuter. Cependant dans le cas présent, on éprouve un certain déplaisir à lire certaines insinuations désobligeantes à l'égard d'un auteur dont la bonne foi est évidente *(Statuettes malinoises*, Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 4e série, vol. 36, 1959, pp. 2-98).

— *Les Boiseries namuroises sculptées et datées du XVIIIe siècle* constituent un sujet plein d'attrait et il faut s'étonner que l'on ait dû attendre si longtemps une étude d'ensemble sur cet aspect si important de l'activité artistique à Namur et dans la région circonvoisine. Mme M.L. Wyffels Simoens a donc droit à notre gratitude pour avoir comblé une lacune de nos connaissances. Elle a adopté une méthode bien simple et strictement logique qui s'imposait. Elle va du connu à l'inconnu. Le connu est nécessairement le mobilier liturgique au sujet duquel on parvient souvent à trouver des mentions dans les comptes des églises ou dans les contrats de commande. Dans ce domaine, il subsiste assez d'œuvres pour pouvoir affirmer le mérite des ornemanistes-décorateurs du Namurois. D'ailleurs, la réputation de D.G. Bayar et Feuillien Houssar dépassait les limites de l'ancien comté. Pour G. Piérard et F. J. Denis le fait n'est pas prouvé, mais leur talent supporte la comparaison avec les premiers. De cette façon, l'auteur nous apporte déjà presque assez d'éléments pour permettre de déterminer certaines caractéristiques locales. Malgré son intention de se limiter aux pièces datées, il nous fait connaître une série de garde-robes et de départs d'escalier, qui sans constituer des éléments pour un classement chronologique peuvent être présentés comme typiques. Nous espérons que l'auteur persévérera dans ses efforts. Il y a urgence à établir des répertoires de meubles régionaux d'origine certaine. Le commerce les déplace et si l'on tarde il n'y aura plus moyen d'étudier les variantes locales dans l'interprétation, parfois assez libre, des styles français (Annales de la Société d'Archéologie de Namur, t. XLIX, 2e liv., 1959, pp. 190-220).

— Chargé d'enrichir la série des Feuillets archéologiques de la Société royale « Le Vieux Liège », d'une brochure consacrée à un hotel patricien: *Le Musée d'Ansembourg à Liège* (Liège, 1960, in 12, 39 pp. Nombr. ill.), M. Henri Fettweis ne s'est pas arrêté longtemps à l'architecture, pour mieux utiliser une occasion exceptionnelle d'initier ses lecteurs au problème des styles liégeois du XVIIIe siècle. A ce mérite, il a ajouté celui d'opter en faveur d'une méthode fort judicieuse. Il a parfaitement compris que l'on n'attendait pas de lui de renouveler le sujet, mais de donner très objectivement un état de la question. De cette façon il a puisé aux meilleures sources et parmi celles-ci, il y a lieu de citer en tout premier lieu les recherches abondantes et perspicaces du comte J. de Borchgrave d'Altena, de qui l'autorité en la matière est incontestable. La dénomination de Régence liégeoise n'est pas radicalement proscrite comme nous le souhaiterions, mais du moins il ne sera pas permis d'ignorer ce qu'elle signifie véritablement. Quant à celle de style d'Oultremont, elle mérite au moins d'être adoptée sur le plan régional, parce que nous ne pouvons imposer à nos collègues étrangers de connaître la suite des princes-évêques.

— Une découverte de MM. Frans van Molle et E.G. Grinme doit être signalée ici, parce qu'elle porte sur une œuvre appartenant au patrimoine artistique de notre pays. Cependant, leur étude relève seulement d'une façon négative de l'objet de ce bulletin destiné à signaler et à commenter les nouveaux travaux relatifs à notre art national. En effet, il a toujours été douteux que cette statuette d'argent fût l'œuvre d'un orfèvre belge, mais actuellement il y a certitude au sujet du poinçon. Il s'agit de la marque de l'aixois Hans von Reutlingen *(Ein Statuettenreliquiar des Aachener Goldschmieds Hans von Reutlingen im Schatz der Tongerner Marienkirche*, Aachener Kunstblätter, Aix-la-Chapelle vol. 09/20, 1960-61, pp. 94-99).

— *Les Châsses d'Henri Libert, orfèvre namurois du XVIIe siècle*, appartiennent ainsi à une période où les arts du métal n'ont pas donné de grands chefs-d'œuvre. Par contre, cela donne peut-être un complément d'intérêt à un artiste, dont par une circonstance extraordinaire on peut suivre la carrière, parce qu'on possède encore la majeure partie de ses œuvres. M.I. Courtoy s'y était fort intéressé, mais on s'étonne que le sujet n'ait pas tenté plus tôt d'autres chercheurs. M. A. et Mme G. De Valkeneer vont combler cette lacune. Malheureusement il est encore difficile de se prononcer sur le résultat de leurs recherches, parce qu'il faudra attendre la publication de la seconde partie de leur étude (Bulletin de la Commission royale des Monuments, t. X, 1959, pp. 417-443).

— Le chandelier de Gloucester se manifeste comme une œuvre exceptionnelle, au point d'être difficilement attribuable à n'importe quelle école. Seule sa datation est incontestable. Il est étroitement contemporain des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Otto von Falke et M.E. Meyer sont hésitants quant à son origine. La légende de la planche indique la Lotharingie. La notice spécifie Haute-Lotharingie. En fait, il serait difficile d'être précis. Une vaste région de l'empire de Charlemagne allant du Rhin à la Somme a été jusque bien tard le centre principal de l'activité artistique de l'Occident. Les deux auteurs excluent donc l'hypothèse d'une origine anglaise du chandelier, qui pourrait cependant avoir été conçu et coulé par un Lotharingien émigré en Angleterre. M.C. Oman a découvert des parentés incontestables entre certains détails du chandelier et des enluminures de l'école anglaise appartenant à des manuscrits de Durham tenus pour caractéristiques d'un style particulier à la Grande-Bretagne. Peut-on cependant déclarer ceux-ci purs de tout emprunt de thèmes décoratifs en faveur sur le continent ? M.C. Oman fait état de dragons et de feuillages d'acanthe, motifs ornementaux qui ont été en faveur dans tout l'Occident. Il faudrait donc démontrer que dans le cas des détails relevés, dans les manuscrits cités et sur le chandelier de Gloucester il s'agit de motifs encore inconnus dans l'art occidental au début du XIIe siècle. De cette façon, il y aurait lieu de tenir également compte du dragon du *Christus belliger insignis* au pignon de la châsse de Visé. On peut concéder à M.C. Oman que la thèse de l'origine anglaise du chandelier de Gloucester est parfaitement défendable. Les archéologues belges ont d'ailleurs déployé peu d'efforts pour revendiquer cette œuvre pour l'école mosane. On semble même avoir eu tort de ne pas faire plus état du chandelier de Postel, dont l'auteur ne parle pas non plus. Cette œuvre constitue cependant le chaînon entre le chandelier de Gloucester et des candélabres monumentaux du XIIe siècle et du début du XIIIe. Actuellement, M. Oman a bien orienté les recherches et la méthode excellente qu'il nous propose, nous permet d'espérer une certitude définitive (*The Gloucester Candlestick, Londres*, 1958, in 4o, 14 pp. et 30 pl.).

— La série des livrets du musée de Hambourg s'est enrichie d'une brochure consacrée à la dinanderie. Après avoir esquissé une histoire sommaire de cette industrie d'art et donné un aperçu d'une production extrêmement variée, M. Erich Meyer attribue un bon nombre de pièces aux ateliers mosans. Comme d'habitude son opinion fera légitimement autorité. En effet, l'auteur ne se départit jamais d'une complète objectivité soustraite à la passion nationaliste. Les arguments qu'il lui était impossible dans le cas présent de développer complètement, sont toujours mûrement réfléchis (*Mittelalterliche Bronzen, Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg*, 1960, in 12o, 69 pp. dont 42 de pl.).

— Nous relevons dans les *Transactions of the Monumental Brass Society* de Grande-Bretagne les recherches de MM. J. Belonje et F.A. Greenhill au sujet des lames funéraires ou commémoratives d'Allemagne et des anciens Pays-Bas. Toute l'étude mérite notre attention, parce qu'elle est utile aux recherches sur les lames gravées dans nos provinces. Cependant, une seule œuvre située dans les limites actuelles de notre pays est citée, un médaillon trouvé

à Looz (Borgloon). Elle n'est malheureusement pas reproduite *(Some brasses in Germany and the Low Countries*, III, revue cit., p. 379-387).

— *De nouvelles acquisitions de Céramiques de Huy et d'Andenne* ont donné à Mme A.-M. MARIËN-DUGARDIN la possibilité d'exposer nos connaissances au sujet d'une production qui, sans être de premier ordre, ni très ancienne, obtient la faveur des collectionneurs (Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 4e série, t. 31, 1959, pp. 111-125).

— Les villes d'Utrecht et de Louvain se sont associées pour célébrer le cinquième centes naire de la naissance du pape Adrien VI (1459+1523). De cette façon, l'histoire était la fin et l'art le moyen. Le catalogue a été conçu de manière à constituer la biographie d'un souverain pontife, qui sans avoir illustré la chaire de saint-Pierre – son règne fut d'ailleurs extrêmement court, – reste néanmoins une grande figure des anciens Pays-Bas. Nous ne pourrons nous consoler de devoir passer sous silence des aperçus historiques fort bien conçus, en commentant les chapitres dûs à deux excellents archéologues. En effet, M. le Chne J.-Ch. STEPPE a traité des portraits et son travail relève d'un autre bulletin bibliographique. Mlle M.E. HOUTZAGER a étudié le monument funéraire d'Adrien VI, mais cette œuvre appartient à l'art italien. Cependant, il est à présumer que ces deux auteurs auront présidé au choix des œuvres d'art exposées et assuré à la rédaction des notices les concernant. Celles-ci, à l'encontre des autres parties de l'ouvrage sont rédigées exclusivement en néerlandais. Ce fait constitue un indice. Les Hollandais, très soucieux de mettre en valeur leur culture usent volontiers du français pour étendre la diffusion de leur pensée. Ce qui constitue le véritable catalogue leur a paru d'un intérêt transitoire et n'a pas été traduit. Cela ne veut d'ailleurs pas dire que nos lecteurs n'y trouveront pas des renseignements utiles *(Herdenkenistentoonstelling Paus Adrianus VI, Gedenkboek Catalogus*, Utrecht, Central Museum, Louvain, 1959, in 8°, 288 pp. 77 pl.).

— L'exposition « *Le siècle des Primitifs flamands* » tenue cet été à Bruges, devait en raison de son titre viser avant tout à présenter des peintures, mais cependant sans négliger d'évoquer complètement une époque. La sculpture y avait aussi sa place et a même obtenu une notice générale, dont la rédaction a été confiée au comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. Tout écrit devient un dialogue muet entre l'auteur et le lecteur, et ici le second semble avoir été présumé connaître un nombre très élevé de sculptures. La masse des visiteurs aurait tiré plus de profit d'indications des phases d'une évolution. Même ceux qui suivent les travaux en la matière sont légèrement rebutés par l'effort demandé à leur mémoire. Néanmoins une thèse favorite de l'auteur a été bien défendue, à savoir que nos sculpteurs ont été dignes de nos peintres. On a cependant peine à leur attribuer un panneau portant le n° 98. Les notices sur les industries d'art ont été confiées à des compétences ou au moins à des spécialistes qualifiés. Les pièces d'orfèvrerie ont été judicieusement commentées par M.A. JANSEN. La dinanderie le concours de M.P. BAUDOUIN. Certains collaborateurs ont nécessairement rédigé un nombre minime de notices, comme ce fut le cas pour MM. J. HELBIG, M. LEEUWENBERG, J. PHILIPPE, B. VERLE et E. STRUBBE auquel revient le mérite d'avoir attiré à nouveau l'attention sur les bronzes de justice de Furnes. Dans certains cas on a préféré à la spécialité une connaissance intime des pièces. C'est ce qui a provoqué la collaboration de MM. L. DEVLIEGER et A. DE SCHRYVER. Comme cet ouvrage a perdu sa raison d'être comme guide pour passer à l'état d'instrument de travail, il est à signaler que complétée et sérieusement revisée la seconde édition mérite la préférence (Bruges 1960 in 8° carré, 260 pp. nomb. ill. et pl. en c. Edition flamande sous le titre: *Vlaamse Primitieven)*.

— Transférée aux Etats-Unis, après quelques modifications dans le choix des pièces, cette exposition a été dotée d'un catalogue encore plus somptueux que celui de Bruges. Si celui-ci, malgré sa large diffusion, était déjà une œuvre de solide érudition, l'autre présente

un caractère exhaustif. Toutes les sources d'information ont été épuisées et tous les renseignements passés au crible d'une critique sévère. Notre Institut royal du Patrimoine Artistique a été chargé de ce travail en collaboration avec l'Institut des Arts de Détroit. L'œuvre est plus anonyme que dans le cas précédent, où chaque notice était signée. Nous lisons dans l'introduction que les pages qu'il incombe de signaler sont dues en ordre principal à Mlle Lucie Ninane, qui a livré un effort considérable, puisqu'elle a présenté en outre toutes les peintures prêtées par la Belgique. Aussi a-t-elle été assistée par M. Robert Didier et par M. Frans van Molle. Le nombre des sculptures s'était accru de cinq et de plus, à certaines pièces du choix initial, on en avait substitué judicieusement d'autres. Cette partie de l'exposé démontre que l'intention de réaliser un catalogue véritablement raisonné était bien fondée. Mlle L. Ninane n'est pas tenue pour une spécialiste de la sculpture: c'est pourquoi elle n'a négligé aucune opinion valable et a procédé à un examen véritablement critique de toutes les théories. Au sujet des pièces relevant de la catégorie des œuvres d'art, du moins en ce qui concerne la dinanderie, il y a aussi lieu d'admirer un souci louable d'informer complètement le lecteur.

A la suite d'une campagne passionnée, certaines œuvres importantes ont été refusées aux organisateurs après avoir été dans une certaine mesure promises. On excipait des dangers d'un long voyage pour des œuvres, dont certaines ont déjà voyagé depuis.

Il ne nous appartient pas de nous engager dans un domaine où l'avis des techniciens de la protection des œuvres d'art est seule valable. Cependant, il nous reste le droit de déplorer une occasion perdue. Si les pièces refusées avaient été accordées, le catalogue aurait répandu aux Etats-Unis d'Amérique une idée plus complète de notre art *(Flanders in the fifteenth Century Art and Civilization: Masterpieces of Flemisch Art Van Eyck to Bosch,* Detroit Institute of Arts, 1960, in 8° carré, 467 pp. nomb. ill.).

— La ville de Tournai a le droit d'être fière de son excellente et dynamique équipe d'archéologues. Dans son sein ont été recrutés les collaborateurs de l'exposition « *La Madone dans l'art en Hainaut* (Catalogue, Tournai, 1960, in 8°, 66 pp. et XXXIV pl.). Le comte J. de Borchgrave d'Altena, auteur d'une introduction, dont le titre « *Notes pour servir à l'iconographie mariale du Hainaut* », ne semble pas concorder exactement avec le sujet traité, cite dans les avant-propos les collaborateurs de l'entreprise: MM. Plateau, Rouvroy, le Chanoine Cassart, Duphenieux et Leroux. La répartition du travail n'étant pas indiquée, nous devons considérer le catalogue comme une œuvre collective. Il est regrettable que dans une exposition iconographique, l'on n'ait pas songé à examiner le problème de l'origine hennuyère du thème de la Vierge à l'encrier. On a même négligé de citer l'étude de M. Ch. P. Parkhurst, The Madonna of the Writing Christ Child, Art Bulletin, t. XXIII, 1941, pp. 292-306. Cette lacune est d'autant moins excusable que le problème a été repris et examiné dans notre revue en 1950. Par contre, nous constatons avec satisfaction la présence d'une bibliographie générale, qui présente toujours des difficultés parce qu'il faut se limiter. Dans le cas présent, il est bien difficile de se rendre compte de la règle qui a présidé à la sélection. On n'y trouve la mention d'aucun des grands ouvrages sur l'iconographie mariale, ni même le catalogue de grandes expositions, comme celles de Paris en 1950 et d'Anvers en 1954.

Pour le reste, l'exposition nous a rendu le service de nous faire connaître des œuvres négligées, comme la Vierge de Houtain près de Ligne, dont il aurait convenu cependant de signaler l'étroite parenté avec la Vierge de Vaulx-sous-Chèvremont, statue archaïsante, dont le prototype était encore à rechercher. Si celui-ci était hennuyer, on comptrait un argument de plus en faveur de la thèse de M. Parkhurst. L'origine malinoise d'une Vierge prêtée par le Chanoine Cassart nous paraît être douteuse. Quant à la dalmatique, il nous semble incertain qu'elle ait pu servir à la fête des Innocents. A notre avis, les parodies liturgiques de ce jour étaient déjà probablement tombées en désuétude quand on a brodé ce vêtement liturgique.

— Pour célébrer le soixante-quinzième anniversaire de la fondation du musée d'armes de Liège, son excellent conservateur, M. Techy, aidé par la commission directrice, a organisé une exposition « *Les Belles Armes liégeoises* ». Près de deux cent cinquante pièces démontraient le caractère artistique de la production des arquebusiers de la ville, qui ne visaient pas exclusivement à la perfection technique. Quelques armes blanches complétaient l'ensemble. Si une partie des pièces appartenaient au XIXe siècle, elles n'en étaient pas moins intéressantes, parce qu'elles montraient un curieux exemple de la survivance du beau travail artisanal qui semblait appartenir à des temps révolus depuis longtemps (Catalogue in 8o, Liège, Musée précité, 1960, 32 pp. non ill.). A la même occasion a été publié un *Album d'Armes acquises par le musée de 1946 à 1960*. Au cours de cette période, le conservateur et la commission directrice ont tenu à accentuer le caractère international du musée. De la sorte, nous n'avons pas à signaler des notices directement utiles à l'histoire des industries d'art dans notre pays (in 8o, musée précité, 1960, in 8e, 37 pp. nomb. illustr.).

— *Gloires des Communes belges*, tel est le titre de *l'Exposition organisée à l'occasion du centième anniversaire de la fondation du Crédit Communal de Belgique*. Cette façon inattendue de célébrer un siècle d'existence d'une institution financière constitue un acte méritoire de mécénat et marque un progrès dans le domaine de la culture. Plus de six cents pièces, choisies par M. Servais, assisté de Mlles M. Bruwier et M. Berthe, figurent au catalogue (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1960, in 8o, 266 pp. dont 96 pl. avec IX pl. en couleurs). Outre une préface de M. Motz, l'ouvrage comporte deux introductions historiques, dont la première est due à M. F. Rousseau et la seconde à M. Dhont. Tous deux ont fait preuve d'un remarquable esprit de synthèse et ont rendu tangibles les progrès récents de la science de l'histoire. Aucun lyrisme romantique ne dépare une interprétation objective des faits. La tâche des auteurs des notices sur les diverses branches de notre art a été plus ardue. Une extrême concision leur a été imposée. De cette façon, il leur a été impossible de faire œuvre très originale. De cette façon, aussi notre rôle est limité. Il s'agissait d'opérer un choix des éléments essentiels. Notre collègue M. A. Bertrand nous a donné ainsi un aperçu général sur *L'art gallo-romain*. Il est échu à M. Jos. Philippe de traiter de la première apogée de notre art sous le titre : *Les arts décoratifs du Moyen Age de l'époque mérovingienne à la fin du XIVe siècle*. Puisque l'idée des bienfaits du régime communal domine malgré tout, il aurait peut-être été utile de signaler que Renier de Huy semble avoir joué un rôle dans l'administration de sa ville à titre de notable. M. A. Janssens de Bisthoven est parvenu à condenser en deux pages l'évolution de notre peinture du XIVe siècle au XVIIIe en insistant sur les encouragements donnés aux articles par les autorités communales. M. A. de Schryver a traité de la sculpture d'une façon analogue. L'influence des peintres sur les sculpteurs est amplement signalée. L'auteur n'avait pas d'autre parti à prendre mais à notre avis, nos conceptions devraient être au moins partiellement renouvelées dans ce domaine. On envisage trop la sculpture de notre pays comme un art anonyme dépourvu de talents originaux. Viennent ensuite des notices sur les principaux métiers d'art. Mme M. J. Tullekens-Van de Velde a traité avec beaucoup de méthode de la tapisserie, tandis que l'orfèvrerie a échu à M. P. Baudouin et la céramique à Mlle A. Brunard. La verrerie a ramené la signature de M. J. Philippe. L'imprimerie, tenue à bon droit pour un métier d'art, a fait l'objet d'un excellent résumé dû à M. Voet. L'art moderne n'a pas été exclu de la manifestation. De cette façon, M. L. Prion a traité de notre peinture du XIXe siècle. Le louable effort de la ville de Liège pour se constituer une riche galerie de peintres du XXe siècle, a fait désigner M. L. Koenig pour émettre des considérations sur ce sujet, tandis que les expositions anversoises du parc de Middelheim préparaient M. F. Baudouin à traiter de la sculpture moderne. Comme les auteurs ont été choisis parmi les conservateurs de musées communaux, ils devaient être en butte à la tentation de magnifier le passé de leur ville. Ainsi pour la céramique, on a beaucoup insisté sur le rôle de Bruxelles au détriment d'autres centres.

— On comprend la légitime satisfaction avec laquelle M. F. Smekens nous présente le dixième fascicule du catalogue des musées archéologiques de la ville d'Anvers. Cette fois l'effort a porté sur les objets de cuivre, de laiton et de bronze. Rien n'est changé à une méthode qui a donné entière satisfaction: préface, une introduction et des notices très succintes. Le conservateur a été aidé par la même équipe que précédemment: M. L. Kesteloot, qui était assurément dans son élément, et Mlle I. Vertessem. Six cent dix pièces ont été décrites. Seul celui qui connaît le sujet se rendra compte du nombre de problèmes que les auteurs auront eu non seulement a examiner, mais aussi à résoudre, parce que la brièveté des notices ne donne pas la possibilité d'exposer les diverses hypothèses en laissant au lecteur le soin de se faire une opinion personnelle. De cette façon, l'analyse même sommaire d'un tel ouvrage deviendrait une révision, et exigerait des mois de travail intensif. Il faut donc juger l'ouvrage dans son ensemble. Il satisfait aux besoins de tous ses lecteurs, des visiteurs éclairés à des degrés divers et qui ont le droit d'être exactement renseignés sur chacune des pièces. Les connaisseurs obtiennent déjà l'essentiel puisque désormais ils pourront ainsi préparer leurs recherches en sachant les éléments que leur livrera une collection. Trop de musées leur réservent une surprise complète. On trouvera des séries abondantes de chandeliers, lampes et ustensiles. En plus, une collection de trente et une cloches et clochettes, constitue à elle-seule un petit musée campanaire, qui part du début du XIVe siècle avec la fameuse *Orida*. Ceci prouve que les Anversois veillent depuis longtemps à sauvegarder les vestiges de leur passé. Dans d'autres villes, les cloches fêlées auraient été envoyées à la refonte. Actuellement, on n'est pas encore entièrement rassuré sur le sort des cloches anciennes mises hors d'usage. Heureusement, maintenant on répare souvent les fêlures, mais il est difficile d'imposer aux églises de garder des cloches inutilisables, quand les musées n'ont pas de crédits pour les racheter *(Stad Antwerpen, Vleeshuis, Catalogus X, Koper en Brons*, Anvers, 1960, in 8°, 99 pp. et XII pl.).

— Les organisateurs de la récente campagne nationale des musées avaient comme de coutume, préconisé l'organisation d'expositions et avaient proposé un thème fort large, qui aux Musées royaux d'Art et d'Histoire a été réduit à celui de *La Mère et l'Enfant dans l'Art religieux.* Dans l'avant-propos du catalogue (in 4° - Bruxelles, 1960, non paginé, nomb. ill.), Mlle V. Verhoogen expose cette nécessité et désigne M. A. Jansen comme principal organisateur de l'entreprise et comme auteur des notices des pièces.

Jean Squilbeck

II.

OUVRAGES — WERKEN

Louis HAUTECŒUR, *Nouvelle Histoire générale de l'Art*, Paris, Flammarion, 1950.

Louis Hautecœur, membre de l'Institut de France, vient de publier, en trois volumes une nouvelle Histoire de l'Art.

Cette vaste synthèse, solidement établie, paraît en son temps. L'histoire de l'art a quelque peine à conquérir une place parmi les disciplines scientifiques. Certains historiens attardés continuent à la confondre avec la critique d'art qui, elle, est un art littéraire. L'histoire de l'art, telle qu'elle est conçue dans cet ouvrage, est une science au même titre que l'histoire de la politique, de l'économie, de la science, de la religion. Elle étudie, dans l'évolution des formes créées par les artistes, les manifestations de l'esprit et de la sensibilité des générations qui se sont succédé; elle y suit les conceptions du monde et de la vie, les remous profonds de l'âme humaine. De plus, elle se sert de la méthode scientifique appliquée à toutes les disciplines de l'histoire.

L'ouvrage qui vient de paraître chez Flammarion n'est pas un de ces nombreux compendiums bourrés de noms, de faits, de titres, de dates, d'images, comme il en est trop. Ce n'est pas non plus un de ces essais de synthèse confiés à une équipe de spécialistes et qu'une mode nouvelle a introduits; dans ces travaux en équipe, il est vrai, les erreurs de détail sont évitées, mais dans l'ensemble la largeur de vue fait défaut, les lignes de suite s'estompent, les relations restent vagues. Une synthèse vraiment profitable doit être l'œuvre d'un seul auteur à l'esprit à la fois large et perspicace, qui sait distinguer l'essentiel de l'accessoire, et parvient à condenser et à s'exprimer clairement.

Louis Hautecœur est un des rares savants actuels qui puisse mener à bien une telle entreprise. Il a une carrière bien remplie. Il fut conservateur au Louvre et professeur à diverses institutions scientifiques; il séjourna longtemps dans des pays étrangers et eut l'occasion de pénétrer des civilisations différentes. Il s'est appliqué – ses publications le prouvent – à l'étude de l'architecture aussi bien que de la sculpture, de la sculpture, de la peinture et des arts appliqués. Il est à la fois philosophe, esthéticien, historien d'art. Il possède un esprit cartésien. Il voit les constantes de chaque époque et de chaque contrée importante, il suit les interpénétrations, mais n'oublie pas d'indiquer l'apport des personnalités marquantes. Son ouvrage est devenu un véritable « Speculum historiale », un miroir où se reflètent les variations des civilisations les plus diverses telles qu'elles se manifestèrent en formes plastiques.

Sa méthode est sûre. L'auteur part de l'observation des faits, mesure leur valeur interne et externe, pénètre les relations, et ne dégage des conclusions qu'à bon escient. Il se garde d'agacer le lecteur par l'étalage de son érudition.

Une des conclusions les plus intéressantes de cet humaniste averti est que l'évolution de l'art ne se produit pas d'une manière continue et régulière: il y a des arrêts brusques et de fortes poussées inattendues; les défaillances et les progrès ne se produisent pas toujours en même temps dans toutes les branches de l'art; même, ils ne coïncident pas toujours avec ceux de l'histoire politique et économique.

Il n'est pas opportun de souligner quelques conceptions avec lesquelles on ne serait pas d'accord, de montrer quelques détails moins bien interprétés ou quelques omissions. Ce serait vouloir étaler sa propre érudition. Ce qui importe ici, c'est de signaler la valeur de cette synthèse, qui suggèrera de nouvelles recherches.

Peut-on ajouter que cet ouvrage de trois volumes, chacun de 650 p., ne comporte pas de reproductions, que la bibliographie est très soignée et qu'un Index complète le tout?

LEO VAN PUYVELDE

PIERRE VERLET et FRANCIS SALET, *La Dame à la Licorne*. Paris, Braun, 1960.

Il s'agit d'un recueil de 47 pages, largement illustrées de planches en couleurs et de quelques clichés noirs et blancs, écrit par deux savants à qui nous devons de nombreux travaux dont on loue la précision et la clarté.

L'ouvrage dont il est question nous rappelle que la tenture dite « La Dame à la Licorne » se compose de six pièces. La municipalité de Boussac dans la Creuse la vendit au Musée de l'Hôtel de Cluny en 1882.

Trois pièces sont signalées dans un coin de l'Hôtel de Ville de Boussac en 1853, « où les rats et l'humidité en ont déjà attaqué les bordures ». George Sand semble être la première à en révéler l'extraordinaire beauté. Mérimée en signala l'importance.

La tenture fut restaurée par la suite aux Gobelins, puis encore en 1941 et 1944. Le auteurs nous donnent plusieurs précisions à ce sujet. Puis vient la description des six tapisseries: « la Vue », « l'Ouie », « l'Odorat », « le Goût », « le Toucher » et « à Mon Seul Désir ». L'explication iconographique reprise est celle présentée en 1921 par Mr. A.F. Kendrick. Selon Henry Martin: il y aurait ici, entre-autres, une évocation de la « Prudence », de

l'« Harmonie », du « Printemps », de la « Joie ». Il est ensuite fait mention d'autres opinions. C'est souligner l'intérêt d'un travail qui expose le résultat de recherches et montre que tout n'a pas été dit dans le domaine envisagé.

Quant à l'origine de la tenture, il est utile de rappeler les communications et les écrits de Madame Crick-Kuntziger, qui orientent les recherches vers Bruges. En réalité, MM. Verlet et Salet exposent très loyalement les diverses suggestions et hypothèses émises, et ils disent utilement combien sont complexes les problèmes d'attribution dans le domaine de la tapisserie, en insistant sur le rôle des ateliers voyageurs. Au cours des siècles on voit constamment des métiers s'installer près des grandes demeures en construction.

Pour finir, les auteurs indiquent les raisons pour lesquelles on peut chercher l'origine de la tenture dans le bourbonnais, tout en nous disant que la dame qui se tient entre le lion et la licorne, pour un temps encore, devra garder son secret. Quoiqu'il en soit, nous avons eu un très grand plaisir à lire ce travail et à en admirer les illustrations, le beau papier et l'impression très soignée.

On est reconnaissant à MM. Verlet et Salet d'insister sur la merveilleuse beauté de la tenture, où quantité de détails nous enchantent: d'idéales fleurettes dont les semis sont peuplés d'une faune variée: lapins et agneaux innocents, oiseaux de proie, félins et bêtes sauvages.

Sans prétendre apporter une contribution importante à l'étude de cette pièce, signalons que dans le « Toucher » (détail page 36) figure un singe attaché par une chaîne à un rouleau mobile. Ce sujet figure dans nombre de tableaux des anciens Pays-Bas et dans les stalles de Diest, placées avant 1493. Selon Grauls, il s'agit là-bas de l'illustration du dicton flamand « que le singe ne peut pas faire un bond plus grand que celui que lui permet son bloc », c'est-à-dire qu'il ne jouit que d'une liberté très relative. La façon d'attacher l'animal et de lui permettre des mouvements restreints s'observe, comme nous venons de le dire, dans nombre de compositions de chez nous. Rien ne dit cependant qu'un usage pareil n'existe pas dans d'autres régions.

A titre d'indication, signalons un tableau germanique du Trésor d'Aix-la-Chapelle, où le singe et son bloc se retrouvent. L'œuvre est d'ailleurs influencée par des modèles venus de nos provinces.

Remarquons d'autre part que la composition de la tapisserie dite: « à Mon Seul Désir » (une jeune femme devant une tente) caractérise entre-autres un des étuis en cuir des insignes des ménestrels de Gand, où la pucelle de cette ville est accompagnée d'un lion – simple rapprochement, peut être fortuit, mais peut être aussi un indice pour de nouvelles découvertes, dans un domaine où rien n'est à négliger.

Comte J. de Borchgrave d'Altena

Henri ROLLAND. *Glanum. Saint Remy de Provence.* Editions du Temps. Paris 1960.

M. Jean Baudry, l'éditeur de ce bel ouvrage, le premier d'une collection qui doit permettre « de confronter les points de vue des civilisations les plus diverses » nous dit qu'il s'agit de nous apporter des éléments neufs, de renouveler un des dossiers de nos origines, il rappelle que là où une ville est remise à nu peignit Van Gogh, c'est dire qu'il s'agit d'études largement conçues et de caractère humaniste.

D'autre part, dans la préface Robert Brichet note que: « Ce livre sur saint-Remy évoque les métamorphoses d'un site de Provence, occupé depuis la plus haute antiquité; il montre l'influence des Grecs, puis des Romains sur cette petite partie de la Celtique ».

L'ouvrage, proprement dit, comporte 115 pages et 70 illustrations, noir et couleurs; il retrace l'histoire de fouilles menées avec méthode et dont les résultats sont remarquables.

Dans la partie documentaire, notons le mur grec de Saint-Blaise; 700 M. de pierre blonde, qui selon Charles Maurras, font penser à l'Acropole; et d'autres vues des fouilles; l'aryballe de Glanum, donné comme travail Italo-Corinthien au VIe siècle; des sculptures

gallo-grecques rares; l'impressionnante *Voie sacrée;* de magnifiques motifs décoratifs du temple de Valetudo; le taureau à trois cornes, pareil à un autre de Bavay qu'étudia Madame Faider.

Vient ensuite la maison des Antes et la reproduction de divers objets trouvés en 1930: une bague en cristal et un Eros au bouclier; un nègre endormi, bronze à patine noire d'un réalisme cruel. Il s'agit d'un esclave attribué à l'Art Alexandrin.

Ceux qui s'intéressent à la verrerie romaine trouveront ici quelques très bons documents, mais c'est la sculpture qui a une place de choix dans ce recueil.

Parmi les documents d'une haute qualité signalons encore le tête trouvée en 1951 et identifiée comme Julie, fille d'Auguste, et tout ce qui se rapporte au mausolée, à l'Arc Municipal et au site de Saint Paul.

On peut prétendre que les œuvres reproduites nous font mieux comprendre les origines lointaines de l'Art roman, et en particulier quand il s'agit de reliefs indigènes.

En résumé, un ouvrage bien fait qui rendra service aux chercheurs qualifiés et à « l'honnête homme » comme on l'entendait au XVIIIe siècle et comme on devrait l'entendre encore aujourd'hui.

Comte J. de Borchgrave d'Altena

Joseph PHILIPPE. *VAN EYCK et la Génèse Mosane de la Peinture des Anciens Pays-Bas*, Liège, Benard. 217 pages abondamment illustrées.

Cet ouvrage comptera dans la bibliographie des travaux consacrés à des questions passionnantes, à des problèmes complexes et difficiles. Ne s'agit-il pas de nous éclairer sur l'origine des van Eyck, sur le rôle de la cour de Jean de Bavière, sur ce qu'était la peinture dans l'est de notre pays avant le début du XVe siècle...

Joseph Philippe étudie la «Vierge d'Autun» chef d'œuvre du musée du Louvre et son fameux paysage, l'auteur consacre un chapitre à l'ancienne cathédrale St-Lambert de Liège, il analyse la «Vierge dans l'église» tableau de Jan van Eyck, conservé à Berlin et dont une réplique se trouve au Musée d'Anvers.

Plus loin, nous trouverons une autre étude consacrée à la «Vierge aux Chartreux».

Le travail de Joseph Philippe, en réalité, nous donne l'état d'une question, mais également un point de départ pour d'autres recherches, il est accompagné de précieux index concernant les œuvres citées, l'iconographie, les artistes, les historiens d'art.

Voilà donc un instrument bien utile.

Nous sommes persuadés que nos primitifs n'ont pas cherché à nous donner un portrait de nos villes, mais ont voulu composer des paysages urbains faits d'éléments observés dans des endroits divers et assemblés dans un cadre vraisemblable.

Nous croyons que le tableau dénommé « La Vierge d'Autun » comporte un paysage suggéré dans ses lignes générales par un cadre géographique semblable à celui de la Cité ardente; Jean van Eyck devait se souvenir de la ville principale du pays mosan, d'où il était, mais ne songea jamais à nous en donner l'image, trait pour trait, comme il le fit pour les effigies humaines d'un Chanoine van der Pael ou d'un Chancelier Rolin.

Dans le tableau conservé à Paris, il y a des montagnes hautes comme les Alpes ou les Pyrénées, des châteaux et des bourgades d'Espagne ou d'Italie, tout cela dépasse de loin le pittoresque, charmant d'ailleurs, de nos modestes massifs du Condroz et des Ardennes.

La cathédrale figurée dans la Madone d'Autun, n'est certainement pas St-Lambert de Liège qui avait une orientation autre et dont les détails étaient tous différents.

Il est commode de le préciser contrefort par contrefort, chapelle par chapelle, fenêtre par fenêtre; nous avons personnellement indiqué que dans « la Vierge dans l'église » le calvaire ne comportait en tout cas pas une reproduction du saint Jean et de la Vierge, conservés aujourd'hui encore en l'église St-Jean à Liège même, là encore les concordances probantes font défaut.

En résumé nous partageons les vues de Joseph Philippe et nous le suivons avec un intérêt très vif dans ses démonstrations, en déclarant cependant, que parfois il aurait pû être plus sévère pour les thèses qu'il combat très loyalement.

On louera également l'auteur de la manière dont il cite ses sources d'information, ne laissant dans ce domaine rien dans l'ombre et donnant ainsi une utile leçon à ceux qui construisent des ouvrages en empruntant, très largement, à leurs devanciers et à leurs contemporains, sans rendre hommage aux auteurs où ils puisent le plus clair de leur savoir.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

DE SMIDT, FIRMIN, f.s.c., *Krypte en koor van de voormalige Sint-Janskerk te Gent.* Gand, 1959, in 8°, 125 pp., 85 ill.

Ce sont les résultats de fouilles importantes qui sont consignés dans ce volume. Les recherches sur la crypte et le chœur de l'ancienne église Saint-Jean à Gand, devenue depuis cathédrale Saint-Bavon, ont précisé l'étendue et la superstructure du bâtiment roman ainsi que la date à laquelle fut commencée la construction de l'édifice gothique. Un examen attentif de chaque témoin architectural mis à jour par les fouilles ou existant encore en élévation a suffi au T.C.F. de Smidt pour reconstituer avec précision les parties romanes et indiquer exactement le plan et l'élévation. Le complexe roman se rattache à l'abbatiale de Cluny II donc au courant français, contrairement à l'abbatiale de Saint-Bavon à Gand – étudiée en 1956 par l'auteur – qui était marquée par l'influence rhénane et mosane. Ceci prouve l'importance artistique de Gand, point de rencontre des apports français et allemands. En ce qui concerne l'histoire de la campagne de construction gothique, le T.C.F. de Smidt ne se contente pas d'écarter de mauvaises interprétations; il propose une chronologie basée sur des arguments sérieux. C'est un des grands mérites de ce travail. Une pierre tombale trouvée sous un pilier du chœur prouve que celui-ci est plus récent que l'on ne pensait. Sa construction fut entreprise pendant la première moitié du XIVe siècle, tandis que les chapelles absidiales ne l'ont été qu'au début du XVe siècle. Replaçant cette église dans l'évolution de l'art de l'architecture de nos régions, l'auteur indique qu'elle suit le courant général tout en gardant quelques formes du gothique français classique.

Cet exposé, illustré de plans, de reconstitutions et de nombreuses photos mettant en lumière les moindres indices archéologiques, est une excellente contribution à l'histoire de l'architecture médiévale du bassin scaldéen.

A. DE VALKENEER

GIESEY, RALPH, E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Travaux d'Humanisme et Renaissance, t. XXXVII, Genève, E. Droz, 1960, in 4°, 235 pp., 18 ill.

L'auteur de cet ouvrage n'a nullement visé à faire œuvre d'historien de l'art, mais ses intentions concordent fort avec une forme assez large de l'archéologie, qui selon son etymologie est la science du passé sans limitation. Des recherches sur les funérailles des rois de France ne seraient pas, en elles-mêmes, susceptibles de nous intéresser, si l'organisation ancienne des solennités publiques n'avait pas comporté une large participation des artistes. D'autre part, comme l'a enseigné Taine, on ne peut comprendre un style sans se faire une idée approfondie de l'époque. Or, les recherches patientes de l'auteur nous font saisir une évolution du concept de la monarchie en France à une époque où précisément la couronne exerce une espèce de dictature sur les arts. L'auteur s'applique à trouver les origines lointaines d'un nouveau cérémonial des funérailles royales, qui semble procéder des cérémonies d'apothéose funèbre de la Rome antique. Il est certain qu'à partir de la fin du Moyen Age la

monarchie française prend une structure nouvelle. Elle se libère de son caractère féodal qui la minimisait. Or, cette nouvelle conception vient des légistes imbus du droit romain. Cette évolution des institutions correspond avec celle de l'art. Sous François Ier on cherche des formes nouvelles, tandis qu'on adopte des modes nouveaux de vie. Sous ses successeurs, la couronne impose le classicisme en même temps qu'elle prend, parfois même au cours des périodes de crise, conscience de son caractère sacré. Sous Louis XIV, l'art est pénétré d'une majesté qui en dernière analyse est un reflet du faste de Versailles. Sous ses deux successeurs une réaction se produit, mais une réaction s'explique encore par le principe qu'elle récuse. Napoléon a surenchéri sur Louis XIV.

Néanmoins la solennisation extrême des funérailles d'un souverain n'est pas un fait exclusivement français. L'auteur fait parfois allusion à des coutumes anglaises identiques. A notre avis, il aurait été utile d'établir des comparaisons avec les rites funéraires des papes et des empereurs. Pour notre part, nous aurions également signalé que c'est à Venise qu'a refleuri d'abord la tradition romaine des masques funéraires. En effet, cette évocations des traits des défunts peut avoir suggéré l'idée du mannequin exposé à la place du cadavre.

Au Moyen Age, le roi était le père de son peuple considéré comme sa vaste mesnie. On exposait sa dépouille funèbre, mais pendant un temps nécessairement court. Dans la suite on chercha à différer le moment de l'inhumation pour permettre des cérémonies préliminaires et préparer un cortège fastueux. Déjà à la mort de Charles VI, on prit l'usage de dédoubler le corps du roi par un simulacre portant ses vêtements. Cette coutume tomba en désuétude à partir du décès de Louis XIII, parce que l'embaumement était devenu efficace. Nous voyons un Jean Peréal et un François Clouet s'appliquer à donner une ressemblance parfaite et les apparences de la vie à une effigie funéraire. Ce souci de la réalité n'aura pas été sans influencer l'art du portrait. D'autre part, le cérémonial des obsèques a certainement contribué à renouveler la conception du monument funéraire. Ainsi le mausolée de François Ier ne présenterait pas l'aspect d'un arc de triomphe, si le cortège funéraire du roi n'avait constitué une espèce d'apothéose.

Un fait nous a fort frappé; le corps du roi était précédé d'un « char des armes ». L'auteur estime qu'il faut entendre ce terme dans le sens héraldique. A notre avis, un char portant l'armure du roi, chef militaire de la nation, expliquerait certains thèmes de l'iconographie funéraire. Beaucoup de tombeaux montrent le défunt en armes et à l'état de cadavre. A Bréda, ces diverses pièces de l'armure d'E. de Nassau sont disposées bien en vue, comme un symbole de la carrière du défunt.

Jean Squilbeck

GRANT, Michael, *The World of Rome, History of Civilization*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1960, in 8°, XXI et 322 pp., 64 pl. et XIV ill. au trait.

Comme l'a fort judicieusement dit notre collègue J. Breuer, la période romaine fut la plus longue, la plus calme et la plus civilisatrice de notre histoire. Quand nous lisons les commentaires de César, nos conceptions actuelles de la patrie éternelle nous font prendre le parti des vaincus, mais cependant c'est renier des caractères essentiels de notre personnalité, parce que nous sommes imprégnés de romanité. L'ingratitude est inhérente à la nature de l'homme et, cohéritiers de Rome, nous ne reconnaissons pas assez notre dette. Etudier la civilisation romaine constitue pour nous un devoir impérieux, comme part de celui de nous connaître nous-mêmes, avec nos atavismes et nos conceptions héréditaires. Rome est présente dans notre langue, dans notre art, non seulement aux époques carolingienne et romane et à la Renaissance, mais dans le style gothique. Notre droit et notre conception de l'Etat sont d'inspiration romaine, malgré des aspirations nouvelles.

L'héritage romain a pris des formes très variées selon les races. Ainsi sommes-nous invités à méditer sur la grandeur et les travers de Rome, sous la direction d'un humaniste à la manière anglo-saxonne. Ce dialogue silencieux entre un auteur et les lecteurs si différents de formation est particulièrement propre à nous révéler le fond du problème. Les premiers chapitres traitent de la société romaine, de l'Etat et de ses sujets. On est frappé de la puissance d'assimilation du *Populus Romanus*, qui a absorbé sans discontinuer des éléments étrangers sans dévier de son orientation. En examinant l'attitude des Romains devant les problèmes du destin de l'homme, leur confiance dans l'astrologie, leur conception de la mythologie, leur philosophie, on pénètre plus à fond encore dans le problème. Après un captivant chapitre sur la littérature latine, où l'auteur ne cache pas ses préférences bien anglaises pour la poésie lyrique, nous arrivons aux derniers chapitres qui constituent une histoire de l'art romain en cinquante pages. On pourrait croire qu'un résumé aussi succinct ne serait d'aucune utilité pour des archéologues qualifiés. Il n'en est rien, parce que l'exposé a été longuement préparé par les chapitres précédents. De plus, l'auteur est un humaniste qui excelle à ramener à l'unité des connaissances abondantes et très diverses. Comparée à celle de la Grèce, la sculpture est réaliste. Son genre dominant est le portrait, mais celui-ci à son tour est influencé par une ferme croyance en une survie après la mort. Ainsi s'identifient comme chez les primitifs flamands deux termes apparemment contradictoires, le réalisme et la spiritualité.

La première phrase de l'épilogue nous apporte la preuve que nous avons bien pénétré la pensée de l'auteur. Elle dit: *So the foundations of the mediaeval and modern West and Near East are established.*

JEAN SQUILBECK

TABLE DES MATIÈRES DU TOME XXIX (1960)
INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXIX (1960)

ARTICLES — BIJDRAGEN

P.-Bl.

CHRONIQUE — KRONIEK

BIBLIOGRAPHIE

I

Revues et Notices — Tijdschriften en Korte Studies

II

Ouvrages — Werken